

ЛІТЕРАТУРНІ ПРОЦЕСИ
після
ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ

MEMOIRS of the SHEVCHENKO SCIENTIFIC SOCIETY
MEMOIRES de la SOCIÉTÉ SCIENTIFIQUE ŠEVČENKO
MITTEILUNGEN der SCHEWTSCHENKO GESELLSCHAFT
der WISSENSCHAFTEN

VOL. CXCV

LITERARY CURRENTS AFTER WORLD WAR II

Surveys and Analyses of Selected Problems in Ukrainian and Other European Literatures

PHILADELPHIA — NEW YORK
1982

ЗАПИСКИ НАУКОВОГО ТОВАРИСТВА
ІМ. ШЕВЧЕНКА

Т. 195

ФІЛОЛОГІЧНА СЕКЦІЯ

ЛІТЕРАТУРНІ ПРОЦЕСИ ПІСЛЯ ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ

Огляди і вибрані питання української та інших літератур

ФІЛЯДЕЛЬФІЯ — НЮ ЙОРК
1982

ЗМІСТ КНИГИ

INTRODUCTION

Leonid Rudnytzky

The present volume is a modest contribution to the memory of three Ukrainian scholars who spent the last years of their lives living and working in and around Philadelphia. They are: Mykhailo Tershakovets' (June 11, 1883 — February 6, 1978), Volodymyr Doroshenko (October 3, 1879 — August 25, 1963), and Volodymyr Bezushko (August 22, 1894 — June 24, 1980). All three were literary historians and critics, and all three contributed much toward a better understanding and appreciation of Ukrainian literature. Their individual achievements are analyzed by Bohdan Romanenchuk and Alexander Luzhnycky in the articles which comprise the first part of our collection. In each case the reader is provided with an extensive biography of the individual, his bibliography, as well as an evaluation of his life and works which focuses primarily on his contribution to Ukrainian letters.

The second section of the collection is comprised of survey articles which deal with the development of European literature since World War II. It begins with Bohdan Romanenchuk's survey of Ukrainian literature which focuses exclusively on literary works written in Ukraine proper; emigré literature is not taken into account. Romanenchuk begins his survey with brief historical background information of the period in question. He discusses the historic events of 1917-1920, that is the War, the Revolution, and Ukraine's struggle for independence, and analyzes the impact of communist ideas and communist reality on Ukrainian poets and thinkers and on the Ukrainian literary scène in general. He dwells at greater length on Soviet literary politics following the take-over of Ukraine, on resistance to the communization of Ukrainian intellectual life, on the tragic events of the 1930's and the post-war repression of Ukrainian literature preceding the 20th Party Congress. Thus, more than one third of Romanenchuk's article is devoted to these tragic cataclysmic events which helped shape the profile of Ukrainian literature after World War II. The following two thirds of the work is a survey of Ukrainian literature from 1946 to the early 1960's.

Throughout his survey Romanenchuk maintains a polemic tone while discussing Soviet reality. He often chastizes Ukrainian authors for their alleged meekness and lack of courage in the face of Soviet reality, but he also manages to point out their respective aesthetic strengths and weaknesses, regardless of their ideology.

Mieczyslaw Giergielewicz begins his essay on Polish literature with a statement on the events of 1939 and their tragic repercussions for Polish

life and letters. He then proceeds to analyze briefly Polish literary activities in the diaspora (especially in London, New York, and the Near East), the rebirth of Polish culture on native soil following World War II, the effect of Stalinism on literature (1948-1954), the waves of liberalization following Stalin's death, and the upheavals of 1956. Throughout his essay, Giergielewicz points out the unity of Polish literature which exists, despite its current anomalous situation, and sheds much light on the often complex and intricate relationships between literature written in Poland and Polish emigré literature. He analyzes in detail the various literary genres, as well as literary criticism, and concludes with a brief note on contemporary Polish-Ukrainian relations.

The next chapter of our collection is William E. Harkin's essay on Czech literature written between 1945-1974. This essay has been translated from Arne Novak's *Czech Literature* (Ann Arbor, 1976), which was published under the auspises of the Joint Committee on Eastern Europe, American Council of Learned Societies, by Michigan Slavic Publications. The Shevchenko Scientific Society wishes to acknowledge the publisher's kind permission to reprint this work in Ukrainian translation and to thank Profs. Ladislav Matejka, Editor of Michigan Slavic Publications, and William E. Harkins for their cooperation.

Gregory Luzhnycky presents a brief but comprehensive survey of modern Sorbian literature, the literature of the smallest Slavic national entity. Following a brief introduction to twentieth century Sorbian literature in which the author affirms the inviolability of the national spirit of the Sorbs, the article fócuses on developments since 1945. He analyzes the various literary genres, focusing on the novel which, he maintains, is a new development in Sorbian literature and points out the dangers which Sorbian culture faces today.

The survey of contemporary German literature written by the author of these lines deals primarily with literary development in Germany since 1945 and includes the works of German authors from West and East Germany. No attempt was made to include Austrian or German-Swiss literatures, although the article does contain occasional references to both. Despite profound political and social differences that exist between the two German states, contemporary German literature is viewed as one aesthetic entity. The entire period of post-World War II German literature is seen, despite its obvious diversity, as a transitional age which has as yet failed to produce truly great writers.

In his "Italian Literature after the Second World War", Domenico A. Di Marco offers an overall view of various aspects of contemporary Italian literature. He begins with a statement on the literature of resistance and the literature of neo-realism, that is, the movement in all the arts which strove to replace the old aristocratic concept of literature based on individuality with one steeped in a more democratic tradition. He analyzes the neo-experimental and neo-avantgard literature, which came into being as a reaction to the literature of resistance, and the "industrial novel," to which it gave birth in the early 1960's. Among other schools and currents which Di Marco deals with are the lyrics of post-Hermetism and the writings of the "Group '63". He concludes his survey with a

section on poetry written in dialects, a brief assessment of the Italian theater in the '50's and '60's, and a note on contemporary literary criticism.

The final section of our collection is comprised of articles written on various aspects of Ukrainian literature as well as two works which deal with the history of the Ukrainian language and a specific dimension of Ukrainian religious folklore. These two are George A. Perfecky's work "The Term Rus' — A Case of Mistaken Identity" and Wasyl Jaszczun's "Aus dem Nikolauskulte in der volkloristischen und religiösen Literatur in der Ukraine."

Perfecky's work is primarily an attempt to postulate correct use of the term *Rus'*. As a result of evidence provided by the texts of the *Primary, First Novgorodian, Kievan, Suzdalian,* and *Galizian-Volynian* chronicles and later medieval texts as well as two collections of documents from the time of Hetman Bohdan Khmel'nytskyj, Perfecky concludes that in the ethnic-geographic sense the name Rus' is the former designation for Ukraine and Ukrainians. The examples cited by him prove that this designation was used uninterruptedly on Ukrainian lands from the twelfth to the seventeenth centuries. According to Perfecky, the same statement cannot be made about Russian lands, for the *Kievan, Suzdalian,* and *First Novgorodian* chronicles bear witness to the fact that in the twelfth and thirteenth centuries the northern Eastern Slavic principalities did not consider themselves *Rus'*.

Wasyl Jaszczun attempts to postulate the genesis of the cult of St. Nicholas in Ukraine and to trace its growth and development on the territory of Ukraine. He carefully reviews the available historical data and points out a number of difficulties and contradictions which the scholar who studies the life and works of this saint will encounter. Jaszczun then proceeds to analyze the wealth of material found in Ukrainian folklore on this saint and to examine the role and function which the saint has played for the Ukrainian people. He stresses that contrary to the developments in the West, where the cult of the saint was spread by the Church authorities, the cult of St. Nicholas in Ukraine grew and developed first and foremost among the people and only later became sanctioned by the Church. He concludes his study by pointing out that on Ukrainian soil there came into being new legends, tales, and other narratives which prove that the cult of St. Nicholas was more widely spread in Ukraine than in Western Europe or even in Greece from whence it originated.

In his article "The Importance of Mythological Tradition in the *Tale of Ihor's Campaign.*" Volodymyr Zyla provides the basic historical background of the epic poem, deals briefly with the history of the manuscript, and makes some general observation about its theme and content, while attempting to place the poem within mythological tradition.

The final four articles of our collection are comparative studies in the best sense of the word. Boris Hlynsky analyzes briefly but succinctly the influence of Emile Zola on Ivan Franko; Myron E. Nowosad compares and contrasts the treatment of irrational and mysterious forces in the works of Mykhailo Kotsiubynskyj and Theodor Storm; Eleanora K. Adams compares Kotsiubynskyj's impressionistic manner with that of

Arthur Schnitzler, and Volodymyr Karpynych examines Rilke's use of Ukrainian motifs in his poetry.

Thus, while the focus of our volume is on the trends and movements in European literatures following World War II, the collection also includes materials from the early part of the twentieth century, from the nineteenth century, and from the beginnings of Ukrainian literature. Among other things, this volume also demonstrates the organic ties that link Ukrainian culture with those of western Europe and thus places Ukrainian literature within the framework of what Goethe termed *Weltliteratur.*

We hope that our collection will be of value not just to the Slavic scholar, but also to the student of modern literatures.

ПЕРЕДМОВА

Осередок праці Наукового Т-ва ім. Шевченка у Філядельфії здійснив оце свій давній задум і рішення вшанувати окремим науковим збірником трьох найстарших віком діячів української науки, які жили на терені Осередку в самій Філядельфії чи недалеко, а саме, найстаршого з них *Володимира Дорошенка,* 1879 року народження, кілька років молодшого *Михайла Тершаківця,* 1883 року народження, та ще молодшого *Володимира Безушка,* 1894 р. нар. Всі три літературно-наукові діячі, цебто літературознавці, два з них і педагоги, а один бібліотекар-бібліограф. Усі вони сьогодні вже в іншому світі, відійшли в різний час, не дочекавшись вшанувального збірника, але збірник все таки вийшов, мусів вийти, хоч і після їх смерти, головно, завдяки записові чесного й добродійного українського громадянина й патріота *Івана Маркова,* який, умираючи, не забув і про наукові потреби та записав на наукові цілі Осередку НТШ певну суму власноручно зароблених і заощаджених грошей. Невелику частину коштів покрили пожертви деяких громадян і родин, а решту доложила централя НТШ в Ню Йорку.

Збірник складається з трьох частин — до першої ввійшли статті про згаданих трьох сеньйорів української літературної науки, до другої — статті про літературні процеси після другої світової війни в деяких країнах Европи і в Україні, а в третій — вибрані питання з української літератури, мови й фолкльору іншими мовами, крім української, англійською, німецькою і французькою.

Автори перших трьох статей подають відомості про життя й діяльність згаданих сеньйорів науки й обговорюють їх праці.

В другій частині різні дослідники розглядають розвиток поодиноких літератур після другої світової війни української, польської, чеської, серболужицької, німецької та італійської. Українську літературу, крайову або ,,вітчизняну'' представляє тут *Богдан Романенчук* і спочатку дає загальний перегляд стану й умовин та етапів її розвитку під окупацією російських большевиків, точніше російської комуністичної партії та псевдоукраїнського уряду. Він показує як поступово опановувала ком. партія й уряд усе матеріяльне й духове життя України і переставляли його на комуністичні рейки або ,,перетворювали природу'' на свій лад і образ, безоглядно відкидаючи й усуваючи все, що стояло або лише їм могло стояти на перешкоді. Далі автор обговорює воєнне й повоєнне положення української літератури, певний нібито відворот партії й уряду від передвоєнних вимог під впливом невдач на фронтах, щоб зацікавити й заохотити український нарід до війни проти німців, але після виграної війни, при видатній чужій помочі, той же уряд і партія

вернулися до передвоєнної практики затискування літературного процесу по-давньому. Так само Хрущов, захопивши після смерти Сталіна провід ком. партії і засудивши культ особи Сталіна, давав нібито якісь надії на лібералізацію, але в короткому часі сам злякався її і почав поворот до сталінізму.

В останній частині автор дає сильвети поодиноких письменників — поетів і прозаїків, і доводить огляд до 60-х років, коли на літературній сцені появилося молоде покоління, т. зв. ,,шестидесятників'', які спочатку виступали відважно і без страху, але пізніще під безпощадним тиском партії й уряду притихли й увійшли в партійне ярмо. Автор не приховує свого критичного ставлення до ,,казенної'' літератури, але й не занедбує відзначити деякі позитиви окремих письменників.

Небагато інше, але трохи щасливіше було положення польської літератури, яку представляє тут кол. професор Пенсильванського університету *Мєчислав Ґерґелєвіч* у своїй статті ,,Нарис сучасної польської літератури'', який трактує польську крайову й еміграційну літературу як один процес з різними відмінами. Він підкреслює, що в воєнних часах багато польських письменників жили на еміграції в різних країнах, але коли Польща звільнилася від совєтської військової окупації, польська суспільність взялася негайно з великим запалом до відбудови культурного життя, перш за все видавничої діяльности. Але приватна ініціятива була, як і колись в Україні, заборонена, і комуністична партія перебрала тотально видавничу справу у свої руки. Все таки між краєм та еміграцією, каже автор, була деяка виміна. Він і знайомить читачів з різними письменниками й дає коротеньку характеристику видніших творів, що появлялися в краю і на еміграції. При тому він звертає увагу на окремі літературні жанри, які мали перевагу в тому або іншому часі, наприклад, відродження фантастичної повісти, поширення міньятюри та епіграми, які зумовлені були політичними умовинами. Автор при тому стверджує, що хоч ідейні цілі крайової та екзильної літератури були відмінні, то все таки в усій польській літературі збереглося почуття спільности культурного ґрунту і мистецьких критеріїв, так що польське письменство не зазнало ізоляції від решти світу, чого доказом переклади іншими европейськими мовами.

З чеською воєнно-повоєнною літературою знайомить нас стаття професора-славіста Колумбійського ун-ту *Вілліяма Е. Гаркінса,* який спокійно й об'єктивно оповідає про розвиток чеської літератури після війни, коли найкраще розвивалася в періоді між 1945 і 1948 роками літературна критика, що стояла безпосередно під впливом західних теорій, а частинно й лірична поезія, натомість занедбана була художня проза й драма. Автор бачить великі зміни у розвитку чеської повоєнної літератури, як цього й треба було очікувати, коли комуністи перебрали владу в Чехословаччині в 1948 р. і завели, як усюди, свої порядки за російським зразком. Використані автором багаті матеріяли дозволяють йому бачити, що деякі старші

письменники емігрували, інші обмежилися до перекладів або перейшли до дитячої літератури, а ті, що вірили в комунізм, пішли за партійними вимогами, але видання оригінальних творів зменшилося наполовину. Рішальний голос мала партійна літературна критика, якої завдання чи роля була жандармська — стояти на сторожі партійних вимог у літературних творах та переоцінювати в дусі марксизму-ленінізму давніших письменників. Далі автор дає короткий перегляд активних письменників, влучно характеризує їх видатніші твори і таким чином дає прозорий образ повоєнної літературної творчости. В.Е. Гаркінс, як і попередній автор про польську літературу, трактує чеську крайову й еміграційну літературу як єдиний процес, в якому виявлялися різні течії, напрями й тенденції та ідеології. Він відзначує також період певної відлиги між 1963 і 1968 роками, коли крайові письменники зовсім забували про соц. реалізм і йшли поруч з европейськими письменниками. Той період автор називає ,,празькою весною''. Подібне діялося, як відомо, і в українській літературі в 60-х роках, що виявили поетів шестидесятників трохи раніше, ніж у Чехословаччині.

Довго ми чекали на огляд білоруської літератури, але через хворобу автора, не дочекалися, натомість надійшла стаття про серболужицьку літературу, яку все ще не перестає творити маленький народець на терені німецької держави — лужицькі серби. Сьогодні цих сербів залишилося, як подає автор статті *Г. Лужницький*, не більше як 70 тисяч, але вони все ще дають про себе знати, деякі навіть німецькою мовою, але на рідні теми.

Від серболужицької літератури простий перехід до німецької, про яку нас фахово інформує германіст і україніст професор Лясаль каледжу *Леонід Рудницький*, що 1945 рік у німецькій літературі визначує як рік-зеро або рік ,,нуль'', цебто як застій в духовому розвитку німецького народу, спричинений гітлеризмом, що сам був виявом духового упадку, і непевною ситуацією. бо німецький нарід, програвши війну, втратив суверенність і був поділений на дві окупації — західну, аліянтську, і східну, совєтську, цебто російсько-большевицьку. І хоч після війни появилася молода генерація письменників, вона нічого цікавого не створила, бо була песимістична і скептична, прагнула відв'язатися від того, що було перед нею, погане чи добре, і пробувала творити щось зовсім нове й небувале. Автор порівнює цю нову генерацію німецьких письменників з українськими й іншими в СССР після Сталіна, які прагнули свободи творчости й дивилися на Захід, а німецькі молоді мисьменники дивилися на Схід і захоплювалися марксизмом, поруч з іншими течіями. Автор називає цю нову генерацію німецьких письменників ,,загубленою генерацією'', хоч, може, тут краще було б ужити слова ,,розгубленою'' бо вона якраз шукала собі дороги й мети.

І цікаво, як ствердждує автор, що нова німецька повоєнна література починається драматичною творчістю для радіо, цебто радіодрамами, які певний час були дуже популярні. Помалу

розвивалися й проза, переважно на воєнні теми, післявоєнного лихоліття та економічного відродження. Але в ліриці автор бачить відсутність реальности й заперечення краси, яку молоді поети уважали недійсною, як таку, що зовсім не існує, а також відсутність ліричного тепла й гумору. Поети дивилися на світ, каже автор, крізь викривлені окуляри й бачили світ наче в кривому дзеркалі. Все для них було релятивне, змінне й непевне, а всім їх творам прикметні своєрідна відчуженість, абсурдність і парадоксальність. З цього автор робить неоптимістичні висновки, що молоді поети шукають нової форми, експериментують і намагаються бути оригінальними, але це все спричинює втечу читача від поезії.

Цікаво пише про італійську літературу інший професор Лясаль каледжу, *Доменіко А. ді Марко,* який вказує на повний контраст між літературою часів Мусоліні і тією, що розвинулась у часі і після другої війни. Одну він називає літературою *зобов'язання* або *анґажованою,* а другу — літературою *спротиву (резистансу).* Наслідки упадку режиму він бачить у кожному аспекті життя, зокрема в суспільному житті, де відновилася була ворожнеча й боротьба, що за фашизму була притихла, але після того знову ожила. Літературний процес був за цього режиму, більше, ніж передтим, тісно зв'язаний з політичними подіями. Темою суперечок було, на думку автора, поняття зобов'язаности, яку одні виправдували, інші ганили за нещирість і снобізм.

Після війни ця зобов'язаність стала рисою нового руху — неореалізму, якого метою була, як окреслює автор, демократизація літератури і сучасна тематика з життя робітника й селянина чи повстанця, навіть з уживанням не літературної, а народної мови. Потім автор згадує важніших письменників цього напряму і короткими рисами характеризує їх творчість, називаючи окремі видатніші твори, а також обговорює напрями в італійській літературі 1950-х років. Закінчує свій огляд станом театру й літературної критики, яка в 1960-х роках почала цікавитися марксизмом.

До третьої частини збірника входять українські й іншомовні статті про окремі питання української й інших літератур — німецької й французької. Цю частину відкриває переконлива розправа *Юрія Перфецького,* професора Лясаль каледжу, про середновічну назву нашої батьківщини України *РУСЬ,* яку в історичній літературі англомовного світу постійно перекладають сучасною назвою сусідньої країни Russia, Russian, хоч у східнослов'янському „Початковому літописі'' всюди написано тільки *Русь* як назва народу, так і країни, хоч для території була ще інша назва — *Русьская земля,* також і в ширшому значенні. Проте англомовні автори іґнорують цю назву й уживають анахронічно сучасної назви Russia, Russian, нпр. Вернадський пише Kievan Russia, хоч такої назви ніколи не було. Автор переконливо доказує багатьома прикладами недоречність такої назви для давньої Руси, тим більше, що й самі північні землі (Новгород, Суздаль) не називали себе назвою південного державного

осередку, бо та назва стосувалася тоді тільки київської, цебто полянської і галицької землі. Висновок автора такий, що англомовні автори не повинні вживати для давньої Руси сучасної назви Russia, Russian, тільки Rus', Rus'ian.

До цього варто ще додати, що й самі терміни Russia, Russian, неправильні, бо ніякої країни під такою назвою нема, є тільки країна під назвою Росія, цебто Россия, яку англійською мовою так слід і писати Rossia, Rossian, що у вимові вийде на те саме *Раша.*

Темою другої статті, яку написав *Володимир Жила,* професор Тексаського Tex ун-ту, є мітологічні традиції у „Слові о полку Ігоревім". Автор проводить думку, що „Слово о полку", хоч і було написане яких двісті років після введення християнства в Русі-Україні, то самого християнства у Слові досить мало, в ньому переважає передхристиянська мітологія. Мітологічні образи, яких було багато у візантійській та західноевропейській поезії, виступають у Слові як божества та поетичні орнаменти.

Автор статті думає, що автор Слова мусів бути виразним інтелектуалом свого часу, добре знав традиції й вірування свого народу, які складалися на його світогляд, тому він жив у світі мітології, любив його і глибоко розумів, а тому й вірив, що повинен зберігати ті традиції, які в християнському світі зникали. Автор далі роглядає окремі постаті мітологічних богів у Слові, пояснює їх генезу й порівнює з іншими того рода мітологічними постаттями в інших народів та ролю тих богів у „Слові о полку".

В дальшій статті професор Пітсбурзького ун-ту *Василь Ящун* обговорює, німецькою мовою, культ св. Миколи в українській народній і релігійній творчості. Переглядаючи літературу про цього святого і його маловідому біографію, автор приходить до висновку, що наші предки довго ще після введення християнства зберігали свої передхристиянські вірування, тому й культ св. Миколи був серед народу більше світський, ніж церковний. Він почався, на думку автора, правдоподібно, наперед серед купців, дружинників та серед народу, але багато раніше, ніж серед церковників, де він почався аж після введення християнства за посередництвом перекладної літератури, в якій були відомості про різні чуда цього святого. На основі порівняння, автор стверджує, що культ св. Миколи на українському ґрунті був трохи інший, ніж у Греції й на Заході, де він почався аж після перенесення його мощів з Міри до Барі в духовних і церковних колах, але нарід ніякої участи в тому не брав. Натомість на українському ґрунті цей культ ширився наперед серед народу, тому й нарід творив собі різні леґенди, казки, перекази і тому св. Микола на Україні був більше поширений і мав більше значення, ніж на Заході.

Тему з німецької літератури, сучасної, взявся опрацювати *Володимир Карпинич,* професор Вілкіс каледжу у Вілкіс Бар,про відомого німецького поета Райнера М. Рільке, який відвідував Росію — Москву і Петербург, і Україну та на ці теми написав кілька оповідань — одне на російські теми, „Як прийшла до Росії зрада", а

два на українські — „Як старий Тимохвій умирав співаючи" і „Пісня про справедливість". Хоч у цих оповіданнях Рільке не згадує назви нашої країни, але автор доказує, що він використав виразно український матеріял, що стосується минулого України та її культури. У висновках він стверджує, що в „Пісні про Правду" Рільке включив фрагмент з української історії, і це оповідання є гідним уваги подвигом, який стоятиме в німецькій літературі як поетичний монумент України як довго ту „Пісню" будуть читати. Автор оцінює це оповідання не тільки як унікальну похвалу українському народові, але як гідний признання твір сам собою, що знайшов подив у читачів і в спеціялістів.

Порівняльну тему опрацював *Борис Глинський,* професор Лясаль каледжу, про Івана Франка і його критичні писання про життя й творчість французького письменника-натураліста Еміля Золя, якого твори Франко перекладав, і якоюсь мірою був під впливом його теорії натуралізму. На основі своїх дослідів автор робить справедливі висновки, що хоч Франко і приймав естетичні погляди Золя, то все ж він їх теж критикував, головно в його ж власних творах, в яких персонажі діють під впливом мільє, тому й не можуть бути вірним образом дійсности. Але Франко цінив цього письменника як новатора в літературі, що вдало відображує сучасне суспільство. Під впливом Золя Франко написав свої повісті „Боа констріктор", „Борислав сміється" та „Основи суспільности".

Закінчують збірник дві статті на порівняльні теми, а це *Мирона Новосада,* викладача у школі Elg in який у своїй статті, німецькою мовою, досліджує надприродні й ірраціональні елементи у творах Михайла Коцюбинського й німецького Теодора Шторма, та Елеанори Адамс про імпресіоністичну манеру того ж Михайла Коцюбинського й німецького Артура Шніцлера.

Автор першої статті знаходить в обидвох письменників ірраціональні елементи, які є не лише певною таємничою силою, що протиставиться героям, але й самі герої є втіленням тієї таємничої сили, що іззовні і зсередини впливає на акцію і на долю героїв. Одною з таких таємних сил у „Тінях забутих предків" і в творі Т. Шторма „Шіммельрайтер" є *вода,* яку обидва автори показують як вороже наставлену до людини силу природи. Автор застерігає, що не всі твори обидвох авторів трактують ці позарозумові елементи однаково, але з віком авторів, думає він, зростає в їх творах застосування цих невиясняльних елементів. З аналізи цих елементів автор робить висновок про дуалістичний світогляд письменників, хоч їх ставлення до Бога не було неґативне.

В останній статті, теж порівняльній, *Елеонора Адамс,* професор Темпл ун-ту, цікавиться імпресіоністичною манерою М. Коцюбинського і знаходить паралелю у творчості австрійського письменника Артура Шніцлера, якого й сам Коцюбинський уважав близьким собі письменником, що мав певний вплив на вироблення його літературного смаку. Авторка дає визначення імпресіонізму за визначенням доброї студії О. Черненко (1977) і прослідкує наскільки

його риси помітні в обидвох письменників; вона знаходить спільне в обидвох імпресіоністичний світогляд і творчу манеру — бачення дійсности і людини в ній. Обидва письменники, думає авторка, показали у своїх творах не типи, а неповторні індивідуальності, з одного боку, а з другого, обидва письменники звертали головну увагу на психологію персонажів та їх душевні переживання. Їх вартість у тому, що вони вміли заглянути в глибінь людської душі і виявити їх складне психічне життя імпресіоністичними засобами.

*

Про праці в цьому збірнику можна сказати, що вони написані солідно, з добрим знанням авторів свого предмету і тим вони вносять чимало нового й цікавого в українську літературну науку. Тематика більшости праць сучасна й актуальна, а праці на історичні, мовні чи релігійні теми не менше актуальні, як і сучасні. Науковий рівень усіх праць безсумнівний, тим то без перебільшення можна сказати, що збірник помітно збагачує науковий дорібок української еміграції.

Накінець треба ще сказати про транслітерацію слов'янських (кириличних) і неслов'янських особових та географічних назв. У надрукованих тут англомовних працях застосована транслітерація Конгресової бібліотеки, а в іншомовних — лінґвістична (наукова, інтернаціональна) система. Різниця між ними невелика і стосується лише кількох букв та буквосполучень, як *й, х, ц, ч, ш, щ,* прейотованих голосних: *я. є, ї, ю, йо* та м'яких приголосних, як *ля, сю, дє, льо,* і т.п. Нижче подаємо букви і буквосполучення обидвох систем, між якими є певні різниці. Лінґвістичну транслітерацію означуємо цифрою I, а конгресову цифрою II.

	I	II
ж	ž — Žuk,	zh — Zhuk
й	j — Zmij	ĭ — Zmiĭ
х	x — Oxrim	kh — Okhrim
ц	c — Cupryk	ts — Tsupryk
ч	č — Čajka	ch — Chaika
ш	š — Šax	sh — Shakh
щ	šč — Ščuka	shch — Shchuka
я	ja — Jakiv	ia — Iakiv
є	je — Jevmen	ie — Ievmen
ї	ji — Jivha	ï — Ïvha
ю	ju — Jurko	iu — Iurko
йо	jo — Josyp	io — Iosyp

ай	aj — Najko	aĭ — Naĭko
ой	oj — Stojko	oĭ — Stoĭko
уй	uj — Cujko	uĭ — Chuĭko
ей	ej — Dejko	eĭ — Deĭko
ий	yj — Bilyj	yĭ — Bilyĭ
ій	ij — Kozij	iĭ — Koziĭ
дя	Djačuk	Diachuk
сю	Sosjura	Sosiura
лія	Natalija	Nataliia
ля	Natalja	Natalia



Володимир Дорошенко



Михайло Тершаковець



Володимир Безушко

МИХАЙЛО ТЕРШАКОВЕЦЬ І ВОЛОДИМИР ДОРОШЕНКО — ВИЗНАЧНІ ДОСЛІДНИКИ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ.

Богдан Романенчук

I

МИХАЙЛО ТЕРШАКОВЕЦЬ, професор, доктор філософії Віденського університету, визначний учений дослідник української літератури й педагог, був донедавна, коли ця книга починалася, добрих кілька років до його смерти, 6-го лютого 1978 року, останнім з найстарших живих дослідників української літератури, що почав свою наукову діяльність на самому початку нашого сторіччя (1902-4), отже був справжнім сеньйором української науки в дослівному й точному слова значенні. І з уваги на його глибокий вік та його наукові заслуги управа АНТШ в Ню Йорку іменувала його в 1974 р. почесним членом НТШ, відзначуючи цим пошану до його наукового надбання. Про нього можна сказати словами латинської пословиці, що він написав ,,нон мульта, сед мультум'', цебто кількісно, може, й не так багато, але багато якісно, бо в небагатьох науководослідних працях він відкрив і об'явив багато невідомих фактів, які мали й мають тривале значення в історії української літератури, а також в історії суспільних наук, бо він виявив багато невідомих фактів у взаєминах австрійського імперіяльного уряду із завойованими народами.

Понад сорок років свого життя проф. Тершаковець провів у школі як педагог українiст і клясичний філолог, що вчив українську молодь української мови й літератури в Академічній гімназії у Львові і виховував її в українському національному й патріотичному дусі, але рівночасно працював і науково, бо наукові досліди з історії української літератури були в дійсності його другим покликанням, тому він віддавав їм багато часу від студентських часів аж до останніх майже днів свого життя. Як науковий дослідник відзначався незвичайною акуратністю, солідністю, кожну відомість і власну думку сумлінно перевіряв, бо мав глибоко розвинене почуття наукової відповідальности за все, що писав і давав до публікації. Вроджена солідність, високо розвинена потім самим життям, не дозволяла йому ставитись до наукової праці легковажно, тому його досліди забирали йому багато часу й муравлиної праці, а це в свою чергу обмежувало його наукову продукцію.

Головною темою наукових зацікавлень проф. Тершаківця було галицьке національне й літературне відродження та його діячі, зокрема Маркіян Шашкевич як провідна особистість. Цій темі дослідник присвятив більшість своїх наукових праць різного розміру, а завершенням його студій цієї доби є велика монографія про

Маркіяна Шашкевича і його добу, закінчена щолиш в останніх роках життя і ще досі не надрукована.

Науково-дослідну працю почав проф. Тершаковець ще у Львівському університеті. На другому році студій потрапила йому в руки щасливим випадком в'язка документів, що находилася в бібліотеці Народного дому, а в тій в'язці він знайшов деякі документи Маркіяна Шашкевича (свідоцтво, лікарську посвідку), його листи до матері, дружини й тестя та листи до нього від М. Устияновича, о. Козловського, а також недруковані твори — віршові й прозові та переклади, як ,,Плач Ярославни'' із старослов'янської і ,,Замек Каньовскі'' С. Гощинського з польської мови. Більша частина цих матеріялів до того часу не була друкована, а деякі речі хоч і були друковані, то з певними речевими й правописними змінами, а тут збереглися оригінали, які мають особливе значення для критичного видання творів. Оригінали давали також можливість устійнити безсумнівно, що деякі писання, які приписували Маркіянові, не були його творами, як, наприклад, дидактичні вірші, яких автором був хтось інший (Ю. Вислобоцький, псвд. Василь Зборовський, редактор віденського ,,Вістника''), а Маркіян був лише їх редактором, що готував матеріяли до плянованої читанки. Так само сумнівні були між тими матеріялами, щодо авторства, байки (26), які приписували Маркіянові, але вони не були його творами. Ці матеріяли дозволяли устійнити деякі біографічні дані Маркіяна, бо до того часу хронологія окремих моментів у його біографії була невідома або суперечна, як, напр., час і причина виключення Маркіяна з семінарії, його перебування поза семінарією, а потім поновне прийняття. Без цих матеріялів, каже дослідник, не можна було б написати вірної й безпомилкової біографії й бібліографії Маркіяна, тому їх знахідка мала велику документальну вартість.

Всі ті матеріяли М. Т. упорядкував, за вказівками свого професора Кирила Студинського, написав коментар, а проф. Студинський зреферував працю на засіданні Філологічної Секції НТШ, яка охоче прийняла до друку цей перший науковий виріб молодого студента. Директором ФС був тоді Іван Франко, який щиро радів із знайденого матеріялу і пізніше, коли бачив, що студент і далі працює науково, запропонував прийняти його в дійсні члени НТШ. То був чи не перший і, мабуть, єдиний випадок, що молодого студента вибрали дійсним членом НТШ. Ця перша наукова праця студента була надрукована в Записках НТШ, т. 58, 1904 р. п.з. ,,Причинки до житєписи Маркіяна Шашкевича та дещо з його письменської спадщини''. Радість Франка та інших членів Філ. Секції, пише проф. Тершаковець пізніше у своїй автобіографії, пояснюється тим, що дослідники галицького літературного відродження думали, що документи про життя і творчість Шашкевича вже до решти вичерпані, а коли показалося, що можна знайти в архівах щось невідоме або мало відоме і ,,причинитися'' до вияснення невияснених справ чи уточнення дат і відомостей, то це втішило неодного дослідника, бо в ті часи вся літературознавча праця в Галичині виявлялася головно т. зв. ,,причинками'', цебто

вишукуванням архівних матеріялів та їх коментуванням, що ,,причинювалося'' до вияснення тієї або іншої теми. Ці праці тоді й називалися ,,причинками'', тому молодий студент-дослідник назвав першу свою науково-дослідну працю ,,Причинки до житєписи Маркіяна Шашкевича''. Після того і сам професор Студинський почав переглядати архів Народного дому, скопіював велике листування Якова Головацького й опублікував його в двох великих томах із своїми коментарями.

Заохочений успіхом першої наукової праці молодий дослідник вирішив продовжувати працю в тому напрямі на ту ж тему і після третього року студій вибрався до Відня послухати викладів відомого тоді славіста у Віденському університеті Ватрослава Ягича (Яґіча з-німецька), що викладав останній рік перед емеритурою. А другою його ціллю було відвідати віденський державний архів і пошукати матеріялів до історії галицького відродження.

Користаючи з прихильности окремих осіб, молодий дослідник переглянув поліційний архів міністерства внутрішніх справ і знайшов там чимало першорядних документів, які висвітлювали цензурну історію рукописів Маркіяна Шашкевича та інших галицьких письменників доби відродження. Скопіювавши ці матеріяли, він їх упорядкував і передав до НТШ до друку, і вони вийшли в 1907 р. як III том ,,Українсько-руського архіву'' Історично-Філологічної Секції НТШ п.з. ,,Матеріяли й замітки до історії національного відродження Галицької Руси в 1930-1940-х роках''.

У своїх коментарях п.з. ,,Короткий огляд національних та політично-суспільних течій в Галицькій та Угорській Руси'' автор пояснює наперед саму установу Zensur- und Polizei-Hof-Stelle у Відні, на чолі якої стояв граф Седльніцький, ,,людина без найменшої ініціятиви'', як описує його дослідник, ,,здібна лиш до переписування чужих рефератів та пристособлена до Меттерніхової машини''*, яка всі літературні продукти трактувала тільки з політично-поліційного погляду, тому дуже пильнувала, щоб кожну українську річ перепустити через ,,прегусте цензурне сито''.* Кожний рукопис переходив від крайового цензора до губерніяльного, звідти до генерального цензора у Відні потім до президії Zensur- und Polizei-Hof-Stelle, а не раз і до самого канцлера, який у сумнівних випадках звертався за інформаціями до крайової президії та до місцевої поліції або до духовного цензора, коли праця мала хоч трохи церковний характер. Крайовим духовним цензором у часи національного пробудження Галичини був священик Венедикт Левицький, якого на те місце, до речі, безплатне, посадив чи запропонував тодішній Львівський митрополит Михайло Левицький. Вони обидва й були тими, каже автор, що гасили світло відродження і не допустили до появи Шашкевичевої ,,Зорі'', а потім конфіскували ,,Русалку Дністровую'', що надрукована була в Будимі на Мадярщині . Автор ,,Матеріялів'' заперечує думку І. Свєнціцького про прихильне ставлення австрій-

---

* ст. 11

ського уряду до українських змагань і стверджує, що як польські, так і австрійські урядові чинники прихильні були галицьким русинам як довго вони сиділи тихо і були пасивні, коли ж починали рухатися, організуватись і писати, цензурна машина відразу починала діяти, і авторам певних праць доводилося чекати 2-3 роки, щоб потім довідатись про заборону друку цензурованої праці, бодай у поданому стані. Так само боявся австрійський уряд натяків на тему Галичина-Україна або Австрія-Росія і забороняв привозити книжки з України.

Але вину за відсталість і недолю галицьких русинів автор приписує не лише чужим чинникам — полякам та німцям, він бачив велику вину і на боці тодішнього галицького суспільства, головно інтелігенції, яка була денаціоналізована і національно несвідома або свідомо до власної національности ворожа. Про це автор пише так:

,,Про останню [галицьку суспільність] мали ми дуже неясне поняття, а як коли і складали собі про неї якусь думку, то думали як про щось менше-більше одноцільне. Тимчасом такої сорокатости в поглядах на народність, такої розбіжности в стремліннях та діланнях не часто стрічається''.*

Причини, які склалися на це, він бачив дві — польонофільство та москвофільство, але також австрофільство. ,,Часть руської інтелігенції, що піддержувала польські постуляти [відірвання Галичини від Австрії та приєднання до давньої Польщі] була для своєї [української] справи пропаща раз на все та своїми ворожими, іноді й заїлими виступами... паралізувала довгий час цілий рух відродження... Друга частина боялася всяких політичних розумовань, а за альфу й омегу своєї політичної віри вважала вірність Австрії, тому горнулася після польського повстання ще більше під крила австрійського уряду.**

Але в 30-х роках думки руської інтелігенції звернулися в інший бік, в сторону Росії, до чого певною мірою причинився і сам австрійський уряд незвичайно гострою й несправедливою цензурою, яка спонукувала таких непевних людей, як Денис Зубрицький, шукати протекції в Росії. Звідти й походить галицьке москвофільство.

Після вступної статті автора, йде велика збірка матеріялів — оригінальних документів цісарської, польської і духовної цензури, які висвітлюють галицьке культурне життя та перешкоди австро-польської як і суперлояльної руської, головно духовної влади в культурному розвитку Галичини. Не можливо їх тут докладніше обговорювати, але згадаємо бодай заголовки поодиноких розділів, які стосуються окремих питань, як-от ,,Іменовання цензора для руських книжок та судьба ,,Зорі'', яка й була однією з причин, що крайовим цензором призначили Венедикта Левицького, гасителя національної іскри. Друга причина призначення цього цензора була етнографічна праця Йосифа Лозинського ,,Руське весілє'' (1834), з яким цензура довго воловодилась і вкінці заборонила друкувати. Дальші розділи: ,,Анонімний лист руського попа до цісаря'' (як потім виявилося, тим

*ст. VII
** ст. X

анонімом був сам митрополит Левицький, який виявляв своє низькопоклонство перед цісарем та його урядом), ,,Маркіян Шашкевич перед судом'', ,,Руські теольоґи в віденськім ц.к. центральнім інституті духовнім'', ,,Афера попа Слоневського'', ,,Конфіската ,,Русалки Дністрової'', ,,Нойштерн-Гарасевич'' ,,Аннали руської церкви''(латинською мовою), ,,Заява вірности цісареві зі сторони митрополита Михайла Левицького та духовенства'', ,,Революційні конспірації в греко-католицькім семінарі у Львові'', Денис Зубрицький ,,Рис до гісторії народу рускеґо в Ґаліциї'', Григорій Ількевич ,,Галицько-руські приповідки і пословиці'', судові зізнання наклепника Дмитра Мохнацького (питомця), устійнення назви для русинів галицького намісника архикн. Фердинанда, який волів назву ,,рутенен'' замість ,,руссен'', ,,русінен'', ,,руснякен'', нова праця Д. Зубрицького ,,Кроніка мяста Львова'' в цензурі, ,,Лісти тичонце сє пісьмєнніцтва рускеґо в Ґаліциї'', Йосиф Левицький ,,Бібліотека бесід духовних'' та ,,Молитвослов для вигоди парафіян у Шклі'', ,,Рекурс Йосифа Лозинського в справі граматики'' та ще деякі інші. Всі надруковані тут документи мають особливе значення для історії культурної діяльности галицьких українців у першій половині 19 ст. В ,,Додатку'' автор подає також документи, що стосуються Закарпаття, т. зв. тоді ,,Угорської Руси''.

На ці ,,Матеріяли'' появилося кілька рецензій, з яких одну написав Іван Франко, закінчуючи її так:

,,Словом, де доси бачили ми лише розрізнені важніші факти, мов вершки гір, заслонені мрякою, тепер, після публікацій д. Тершаківця, хоч як далекі ще від вичерпання всего нагромадженого для нас архівного матеріялу, бачимо цілу генерацію живих людей, то повних високих ідеалістичних змагань одних і щасливі випадки, що помагають іншим доходити до певних результатів, — бачимо барвисту психіку нашого культурного і літературного життя на протязі звиш десяти літ минулого століття. При тій нагоді захопив Тершаковець ще жменю матеріялів до історії тогочасної Угорської Руси, за які історик сеї частини нашої землі також буде йому вдячний'',*

Інша рецензія появилася в російському ,,Журналі міністерства народної освіти'' (,,Журнал министерства народного просвещения'', червень, 1908), яку написав українець з походження М. Петровський в прихильному дусі, а інший українець з походження, Броніслав Лозінський, написав рецензію в польському журналі ,,Квартальнік гісторични'' (кн. 1-2, 1909).

Під враженням і впливом цих архівних знахідок зацікавилися справою галицького відродження також інші дослідники й почали розшуки по архівах за українськими матеріялами. Проф. Студинський перегортав акти міністерства внутрішніх справ у Відні, шукаючи матеріялів про польські конспірації в Духовній семінарії у Львові. З цією ж метою він переглянув архів митрополичої канцелярії, особливо ту частину актів, яка стосувалася Духовної семінарії 1830-48 рр., і таємні акти президії львівського намісництва. Вислідом його розшуків була праця про польські конспірації в Духовній семінарії, яка появилася друком в 1907-8 рр.

* Український католицький університет ім. св. Климента папи. Рим, 1969. ст. 51.

Інший дослідник, Василь Щурат, користувався актами президії львівського суду, на основі яких дав цікаві сильветки окремих осіб з-поміж галицького духовенства, які були віддані польській справі. Михайло Возняк користувався друкованими матеріялами, а також новими, невідомими актами бібліотеки Народного дому і дав цілу низку праць про діяльність поодиноких діячів відродження в двох великих томах, що були видані коштом Наукового богословського т-ва у Львові у століття Шашкевичевої ,,Зорі''. Про цю працю українських дослідників автор ,,Матеріялів'' писав пізніше у своїй автобіографії так:

,,Завдяки розслідам названих науковців, які відшукали низку дуже важних документів, і неназваних дослідників, які подали не раз дуже цікаві причинки до історії відродження, — століття уродин Шашкевича відзначали українці в 1911 р. з повним розумінням величі свого героїчногоПробудителя. Дуже далекі були від такого розуміння українці у 50-ліття його смерти, коли в 1893 р. спроваджували його тлінні останки до Львова. Час від 1893 до 1911 зовсім невеликий, бо всього 18 літ, одначе завдяки появі нових матеріялів і студій, що появилися у звязку з ними в часі 7 років, тобто від 1904 до 1911 р., велич Шашкевича з уваги на його заслуги для Галичини, виступила зовсім виразно. Під сучасну пору, коли відбувалися небувалі досі події в історії України, значення Шашкевича зросло до всеукраїнських розмірів . . .*

В часі між ,,Причинками'' і ,,Матеріялами'', проф. Тершаковець написав ще статтю про ,,Короледворську рукопись'' у перекладі Маркіяна Шашкевича з чеської мови і ,,Причинок до студій над Шашкевичем'', в якому обговорював романтичну казку Шашкевича ,,Олена'' і зв'язував її з чеською літературою того часу, але коли В. Щурат доказав, що в ,,Олені'' більше спільного з польською літературою, ніж чеською, автор не вагався признатися до помилки і прийняв докази Щурата.

Варто при цій нагоді згадати цікавий епізод із студентських часів проф. Тершаківця, коли він був студентом Віденського ун-ту і брав активну участь у семінарах проф. Ягича. Там він читав свою семінарійну працю про зв'язок українських народних пісень, зокрема народних дум з південнослов'янським народним епосом. Праця подобалася професорові, і він надрукував її у своєму науковому журналі ,,Archiv für Slavische Philologie'', якого був редактором, і згодився залишити в його праці назву ,,украініш'', зам. ,,зюдруссіш'' або ,,кляйнруссіш'', якої не допускав навіть у статтях І. Франка або О. Колесси. Таємниця успіху була в тому, що студент порівнював українську народну творчість із сербською й хорватською, а сам Ягич був хорватського походження, і це вплинуло на те, що він прийняв у своєму журналі назву ,,украініш'' і для інших авторів того часу.

Дальшою науковою публікацією проф. Тершаківця була більша праця ,,Галицько-руське літературне відродження'', яка появилася друком у 1908 р. Початок цієї праці друкувався у ,,Звіті дирекції Академічної гімназії'', над якою нагляд мали поляки, що не признавали іншої назви, тільки ,,русін'', ,,русінські'' або ,,рускі'' (з одним,

* Там же, ст. 52.

твердим ,,с"), тому і в цій книжці залишилася назва ,,руский" зам. ,,руський".

В цій праці автор досліджує процес національного відродження Галичини і показує його перші початки вже тоді, коли після поділу Польщі Галичина припала Австрії, і нове правительство звернуло увагу на всі верстви руського населення. Селянський стан зазнав тоді полегші, руське духовенство зрівняне було з польським, у Львові постав генеральний семінар з викладами окремих предметів на теологічному й філософічному факультетах тодішньою руською мовою, так що можна було мати оправдану надію, як каже автор, що Галицька Русь ступить на шлях відродження й визволення. Та надії не справдилися, добрі початки довго не тривали, бо поляки очунялись після першого приголомшення третім розбором, цебто втратою незалежности, почали підносити голову й касувати всі цісарські благодаті, наче у власній державі. Але причину недолі русинів автор справедливо бачить таки в них самих, бо вони, замість змагатися за свої права, соромилися рідної народної мови і воліли німецьку або польську, або староцерковну, коли йде про освічених людей того часу, яких було стільки, що на пальцях порахувати. І професори воліли викладати свої предмети чужими мовами, до яких більше привикли, особливо до староцерковної, що була в дійсності поганим староцерковно-російсько-польсько-руським ,,язичієм", як її пізніше називали. Та й сама галицька суспільність завинила, каже автор, тим, що не лише прийняла ,,промах" професорів, але й сама хотіла скасовання руських викладів, бо була у великій більшості польонофільська, а в кращому випадку австрофільська, тільки не українофільська, і більше дбала про чуже, ніж про своє рідне. Трохи пізніше прийшло було каяття, але не було вороття до того, що було.*

Автор присвятив чимало уваги тим рідким окремим одиницям, які отверезіли й починали працювати для своєї народної справи, та вони мали важкі колоди під ногами, які їм ставили спольщені, а потім зросійщені земляки. Але була все таки горстка піонерів, якими були такі церковні діячі, як Іван Могильницький, Іван Лаврівський, Іван Снігурський — всі духовні особи на нижчих і вищих церковних становищах. Але проти них стояли теж духовні особи, противники рідної народної мови, як митрополит Михайло Левицький та його підданий львівський цензор Венедикт Левицький. Автор дбайливо повизбирував різні відомості про цих діячів та їх діяльність і подав їх характеристику, а далі зупинився на головних діячах відродження, перш за все, на епохальній, як він каже, появі в галицько-руському відродженні — Маркіянові Шашкевичу, якому тут присвятив понад 15 сторінок друку та висвітлив детально, на основі доступних матеріялів, його життя і культурну діяльність. Але немало уваги присвятив він також іншим діячам того часу, позитивним і неґативним, як Йосиф Лозинський, Йосиф Левицький, Михайло Гарасевич, Антін Лужецький, Степан Петрусевич, Василь Гавришкевич та Денис Зубрицький.

* ст. 7-8

Хоч ця студія проф. Тершаківця про галицьке відродження в тому часі не була вже ні перша, ні єдина, бо й він сам покликується вже на інших дослідників свого часу, як Осип Маковей та Іларіон Святицький, та все таки вона була перша ґрунтовна, всеохопна й джерельна, основана на архівних матеріялах, які він сам виявив, дослідив та опрацював, так що ніхто не може її оминути, хто цікавиться цією темою, бо він дає важливі й засадничі відомості про галицьке національне й культурне відродження, суворо тримаючись наукової засади — подавати правду об'єктивно, безсторонно й справедливо. Тому він ставився до всіх діячів того часу, позитивних і неґативних, без емоцій, безпристрасно і признавав їх заслуги, як вони були, але й виявляв їх від'ємні риси, не дивившись на те, що деякі з них були на високих церковних становищах, але були застарілі, назадницькі, із заскорузлими поглядами і тому стояли на перешкоді до національного відродження Галичини. Автор не приховував неґативів свого власного суспільства і не боявся неприхильности тих, що могли за це на нього гніватись, а це також підносить вартість його праці, яка повніше й об'єктивніше висвітлює питання галицького національного й літературного відродження, яке було його вічною темою, бо нею він не перестав цікавитися до кінця свого життя і залишив недруковану працю, про яку згадує у своїй біографії.

Архівні матеріяли Віденського архіву ще далеко не вичерпувалися згаданими працями проф. Тершаківця. На їх основі він написав ще чотири менші праці, як „Копітар і Вук" (німецькою мовою, 1908), „Відносини Вартоломея Копітара до галицько-українського письменства" (1910), „Вартоломей Копітар і гр. Дунін Борковський. До історії видання „Псалтежа фльоріяньскеґо" (1918) та „Нові копітаріяна" (1935).

В першій із цих праць, що була друкована у збірнику на пошану професора Віденського ун-ту Ватрослава Ягича (Яґіча), він пише про цісарсько-королівського цензора слов'янських публікацій і кустоса цісарської бібліотеки у Відні Вартоломея Копітара, який був приятелем слов'янських народів, бо й сам був слов'янського походження (австрійський словінець) і захоплювався відродженням слов'янства та прихильно ставився й до нашого народу, але був ворогом російського православ'я й деспотизму. В цій праці автор висвітлює справу цензури сербського перекладу Біблії Вука Караджича-Стефановича та його збірки сербських народних пословиць, які він як цензор дозволив друкувати, але сербські духовні чинники супротивлялися (Копітар був католик) і всяко впливали на директора поліції Седльницького, щоб він заборонив видання, одне й друге, даючи різні наклепні інформації про Вука. І ті видання не були допущені до друку.

Для нас більше значення має друга праця на цю тему — про ставлення Копітара як слов'янського вченого, якого автор називає навіть геніяльним, до українського письменства та української мови. Копітар мав нагоду познайомитися з деякими працями галицьких авторів і звідти довідатись дечого про українську мову й літературу,

але він знайомий був і з деякими віденськими українцями (часто ходив до української церкви св. Варвари у Відні), а крім того, переписувався з деякими галицькими культурними діячами, як Йосиф Левицький, Йосиф Лозинський, Іван Снігурський, Іван Лаврівський, Михайло Малиновський та Денис Зубрицький. Автор цікавиться тут головно питанням як і коли та звідки черпав Копітар відомості про українську мову й літературу і чому він ставився до української справи прихильно, хоч був на цісарській службі, а цісарський уряд дуже рідко ставився прихильно до своїх підданих ,,русняків'' (руснякен), яким поляки шкодили на кожному кроці і на кожному місці нечесними наклепами і брехливими доносами. Отже дослідження цих джерел, які мали вплив на ставлення Копітара до українства, і є змістом цієї праці. Автор знав, що Копітар спочатку взагалі нічого не знав про Україну, бо вчився у відомого чеського славіста того часу Йосифа Добровського, який до кінця свого життя не визнавав ні української мови, ні української окремішности, тому автор і дивувався яким чином Копітар освідомився в українських справах. У своїй першій філологічній праці (німецькою мовою) ,,Граматика словянської мови в Каринтії, Країні і Штаєрмарку'' з 1808 р. він не згадує про українську мову, але після того він став великим прихильником українства й уважав українську мову зовсім окремою від польської та російської. Як до того дійшло?

Висновки дослідів проф. Тершаківця такі, що Копітар не мав інших джерел, крім українських, а першим його джерелом була рукописна ,,Граматика руської мови'' Івана Могильницького, яка надійшла до цензури в 1823, і з нею Копітар познайомився як цензор. З того часу він змінив свої погляди і став українофілом, навіть скеровував до цього джерела самих галичан, які були на хибній дорозі, як Йосиф Левицький та Денис Зубрицький, і прагнув бачити галицьких українців культурною, самостійною супроти поляків та росіян одиницею, яка могла розвиватись під ,,батьківським скиптром'' австрійських цісарів. Він навіть хотів, щоб галичани впливали на своїх східних братів і старалися відтягнути їх від Росії та притягнути до Австрії, в якій він хотів бачити об'єднаними всіх слов'ян, крім москалів, але при тому він радив галичанам не дразнити поляків, хоч бажав їм стати панами Галичини, замість поляків.

На питання, що доброго зробив Копітар для українців, автор відповідає, що практика в нього стояла в разячій диспропорції до теорії, хоч і не зі злої волі, радше з незнання українських обставин та українських людей. Він не знав хто є хто з українців у Галичині, тому звертався в деяких справах до найгіршого джерела чи авторитету — до москвофіла Зубрицького, який був вороже наставлений до українства і, замість дати йому добрі інформації, баламутив його своїм крутійством і ненавистю до українців.

У третій праці про Копітара, ,,Нові Копітаріяна'', проф. Тершаковець знайшов ще деякі матеріяли до характеристики цього мужа науки й цензора й обговорив його трактування творів західносло-

в'янських літератур, польської і чеської. Його роля в цензурованих творах та чеського письменства й науки була інша, ніж та, яку він відіграв супроти сербського та українського письменства й науки, бо обидва ці народи були в історії більше відомі, ніж два попередні, і він старався їм помогти скільки мав сили, і не його була вина, що у спірних випадках рішали інші чинники, перш за все шеф поліції, або крайова духовна влада, але пошкодовані цензурою автори того не знали, тому звертали свої негодування проти цензора. Автор познайомився з актами цензури й обороняв Копітара перед закидами та стверджував на підставі актів, що цензорська дія Копітара не була шкідлива, хоч він був доктринер.

Польською мовою надрукована була праця проф. Тершаківця ,,Сьпєви гісторичне Ю. У. Нємцевіча предметом дипломатичних заходів'', друкована в ж. ,,Памєнтнік літерацкі'' (р. XXVI, з. 4, 1936), в якій висвітлює ролю відомого вже префекта австрійської цензури й поліції гр. Седльніцького та віцепрезидента галицького губернаторства Кріґа і Копітара, чиєї позитивної опінії вищі чинники часто не брали до уваги, а його застереження перебільшували і дозволу на друк не давали. Найгіршу ролю відгравав звичайно Седльніцький, який не раз вирішував справу в некористь автора навіть проти опінії Кріґа, бо як шеф служби безпеки дуже боявся за цілість австрійської держави. Тому незавидна доля зустріла згадані польські історичні пісні Нємцевіча, Седльніцький заборонив їх поширювати, хоч вони вже були надруковані як третє видання, бо два перші видання були цензурою дозволені, всупереч позитивній опінії Копітара і навіть проти Кріґа*, і ще в додатку звернув увагу вищим чинникам, що те видання шкідливе не лише для Австрії, але й для Росії, а кн. Меттерніх негайно повідомив про це царську цензуру. Щодо самого Копітара, то автор вияснює його позитивну ролю як цензора і його наскрізь прихильне ставлення до згаданого видання та до всіх польських видань, які він оцінював.

В останній праці з цієї ділянки, ,,Нові Копітаріяна'', автор висвітлює справу цензури деяких польських та чеських видань, як ,,Граматика єнзика польскеґо'' О. Копчинського, польського перекладу чеських віршів Ганки та віршова присвята А. Ю. Росцішевського під портретом В'ячеслава Ганки. Цю працю автор читав на Конгресі слов'янознавців у Варшаві в 1934 р., потім вона була друкована в Записках НТШ у 1935 р.

Четвертою з більших розміром праць проф. Тершаківця, опорованою на матеріялах архіву Ставропігійського інституту у Львові, є праця п. з. ,,Роля Ставропігії у виданні ,,Исторіи древняго галичско-русскаго княжества, І-ІІІ ч. Дениса Зубрицького та його брошури ,,Аноним Гнезненскій и Іоанн Длуґош''. Автор цікавиться тут питанням, чому Зубрицький написав цю ,,Історію'' російською мовою і видав її в границях австрійської держави, а не деінде, нпр., в Росії, хоч усі інші свої праці він писав польською або німецькою

* Барон Кріґ був президентом губ. Галичини (ст. II)

мовами, бо російською мовою він володів слабо і мав трудноці у висловленні своїх думок. На думку автора, Зубрицький написав цю працю російською мовою, хоч і поганою, тому що хотів напоїти галицьке громадянство їддю ненависти й погорди до української народної мови; він був запеклим москвофілом, який зневажливо ставився до української мови, називаючи її „болтовнею якогобудь простолюдина пасічника Грицька чи пастуха Панька". „Исторіи пишуться, казав він, „для образованного и образующагося класса народа, а для простолюдина довольно молитвенника, катехизма и Псалтыри", Разом з тим зогидженням української мови йшло у творі Зубрицького звеличення „русскої" мови через практичне вжиття її у творі, відбирання віри галичанам у свої власні сили та вмовляння, що тільки у злуці та єдності з цілим „русским" світом жде їх добро. Врешті він намагався переконати українців, що та єдність, це споконвічний історичний факт. Зубрицький у листі до Общества Истор. и Древн. 18. 1. 1853 писав:

„Почти обшее было мнение образованных моих соотчичей, что наш Русскій и так называемый ими Московскій или Россійскій народ есть два чуждые, розличныіе между собой народы. Надо было разрушить зтот предразсудок, надо было доказать, что в древніе времена, не взирая на множество княжеств, вся Русь составляла только целость, что князья того же самого рода господствовали и в Москве, и в Новгороде, и в Киеве, и в Галиче".

Зубрицький, пише автор, ішов так далеко, що не визнавав навіть „трьох русских народностей", бо для нього був тільки один „русский" народ, на котрого землях володіли члени одної „русскої" династії Руриковичів, подібно, як династія П'ястів панувала на землях одного народу ляхів.

В інших розділах цієї книжки автор розглядає ще такі справи, як умови Зубрицького із Ставропігією, що видавала його „Исторію", питання як галицька суспільність прийняла ту „Исторію" і скільки та за скільки він її продав.

На іншому матеріялі основана менша праця цього дослідника, „До житєписи Маркіяна Шашкевича", друкована в Записках НТШ у 1911 р. Це також піонерська праця, для якої автор використав архівні матеріяли митрополичої канцелярії (консисторії). Вона складається з двох частин, в першій дослідник уточнює деякі непевні дати та невідомі подробиці з життя Шашкевича від 1830 року аж до смерти, а в другій частині подає різного рода документи — листи Маркіяна, про Маркіяна і до Маркіяна, з яких видно незавидну долю Маркіяна після того, як його виключили з семінарії за дрібну провину й він опинився без будь-яких засобів до життя, бо й батько відмовився йому помагати. Далі автор показує заходи Маркіяна, щоб його знову прийняли до семінарії, а потім оповідає про дальшу його долю аж до передчасної смерти в 1843 р.

Інша тема, якою цікавився проф. Тершаковець від студентських років, була література княжої доби, коли Україна відіграла в історії ролю світового значення. Зокрема цікавився він Словом про Ігорів похід, над яким почав працювати під час першої світової війни, але

не закінчив праці з тієї причини, що вона вимагала повного зосередження, якого він не міг осягнути, бажаючи якнайдокладніше виконати свої обов'язки учителя. Проте він цікавився цією темою постійно протягом усього життя, розшукував потрібні матеріяли й відомості, але друкованих праць не залишив. Та з його доповіді на цю тему, прочитаної на одному засіданні Осередку НТШ у Філядельфії в 60-х роках, видно було, що він переглянув величезну наукову літературу про Слово і сказав чимало нового в розкритті неяностей Слова. Шкода, що та праця не побачила світу, а не побачила, мабуть, тому, що дослідник тоді ще не використав був деяких праць та матеріялів, які були йому недоступні, але він все таки мав надію колись до них дібратись. Про це в нас були з ним не раз розмови, коли він просив розшукати в одній чи другій бібліотеці такі або інші друковані праці. Але видимим знаком зацікавлення літературою княжої доби була його праця на тему літописного переказу про трьох братів — Кия, Щека і Хорива та їхню сестру Либедь, яка була надрукована у збірнику на пошану Михайла Грушевського в Києві у 1928 р. На основі матеріялу з різних ділянок науки — літератури, історії, лінгвістики та археології автор виявив, що в цьому переказі знайшли відгомін події з часів великої мандрівки народів і одна версія літописного переказу мала вплив на північногерманський варіянт ,,Пісні про Нібелюнгів''. Значення цього спостереження полягає в тому, що предки українського народу вже в добі великої мандрівки відіграли відповідну активну ролю і мали вже тоді якісь перекази або героїчні пісні, з яких один варіянт оформився в літописному оповіданні також у північногерманському варіянті ,,Пісні про Нібелюнгів''.

Доказом зацікавлення княжою добою та її письменством є також його стаття про ,,Слово першого митрополита-українця Іларіона в 900-ті роковини його вступлення на митрополичий престіл. В роковини смерти князя Володимира, Ярославового батька Іларіон виголосив проповідь над домовиною помершого князя в Десятинній церкві, яку збудував князь. Цю статтю він написав для того, щоб частина нащадків давнішої еміграції та дехто з нової еміграції, а навіть ті, що повинні були дати приклад любови свого рідного, а також гордости за своє національне походження не стидалися свого походження, тому він, автор, бажаючи пригадати своїм землякам славне минуле свого народу і своєї Церкви, написавши цю статтю, підкреслив слова Іларіона, що ,,рівноапостольний князь був внуком давнього Ігоря, сином славного Святослава, які володіли у своєму часі та прославилися відвагою й хоробрістю в багатьох країнах.

Вони володіли не в убогій, не в невідомій землі, а в Руській землі, про яку знають люди і про яку чують в усіх кінцях землі''. Ця стаття надрукована була в католицькому тижневику ,,Шлях'' у Філядельфії у 1951 р. А в 1957 р. надрукована була в тому ж ,,Шляху'' інша його стаття п.з. ,,Князь Володимир Василькович помер 1289 р.'', в якій показав неповторну постать не лише в українській, але й у всесвітній історії, постать знаменитого волода-

ря, героїчного вояка і полководця, високо освіченого філософа, мистця, фундатора церков, основника нових городів, зразкового християнина, який з героїчною терпеливістю впродовж чотирьох літ зносив без жадного нарікання страшні болі, які спричинював рак долішньої губи, бороди і горла. Постать цього князя тим більше замітна, що і його предки були непересічними людьми.

Накінець згадаємо ще дві більші статті проф. Тершаківця, а саме, огляд наукової діяльности Кирила Студинського п.з. „Акад. Студинський як дослідник галицько-українського відродження", та довша стаття „У століття смерти Шевченка (Вічна актуальність ідеології Шевченка)". В першій із цих статей автор дає огляд науково-дослідної діяльности свого університетського професора, який впровадив його, тоді молодого студента в науковий світ, тому автор виявив йому цим свою вдячність, підкреслюючи факт, що Студинський дуже причинився до розроблення теми національного відродження Галичини своїми архівними дослідами рукописних матеріялів, знайдених у різних архівах та бібліотеках — львівських, позальвівських і заграничних (Народного дому, НТШ, Національного музею, Духовної семінарії, митрополичої консисторії, львівської губернії, крайового архіву, віденської цензури та приватних архівів деяких людей). Всі ці матеріяли дали п'ять великих об'ємом і змістом томів, між якими особливо важливий том про польські конспірації серед українських питомців та два томи листування Якова Головацького. Завдяки цим та багатьом іншим працям Студинського читач може собі виробити вірний образ тогочасного жалюгідного українського суспільства, що його характеризували непідготованість до конституції, безмірний зріст сервілізму, чинопочитання серед інтелегенції та її духова імпотенція. Великою „національною маніфестацією" та „високопатріотичним подвигом" уважався тоді, каже автор, приїзд до Львова на великий баль (1862 р.), на який з'їхалося 900 осіб, не зважаючи на велику заметіль. Автор підкреслює безпосередні заслуги Студинського у студіях над галицьким відродженням, так що пізніші дослідники мали вже на чому опертися і від чого починати.

В другій статті, „У століття смерти Шевченка" автор цікавиться релігійним світоглядом Шевченка, спонуканий фальшуванням „радянських дослідників", які характеризують Шевченка як безбожника і матеріяліста, хоч „ніодин поет у світі тієї міри, що Шевченко, не виявив такого широго й глибокого релігійного світогляду як Шевченко". Вислів цього світогляду дав він у низці віршів, які тут автор розгядає і робить правильні висновки.

Цей огляд можна б ще продовжувати, бо проф. Тершаковець писав чимало інших статей на цікаві теми в періодичних виданнях, але ті статті ще не зібрані й не записані, тому їх неможливо обговорювати.

Накінець ще короткий життєпис цього працьовитого дослідника галицького відродження і визначного педагога, який виховав тисячі української молоді від року 1906 до 1944.

Проф. Михайло Тершаковець народився 11 червня 1883 р. в селі Кліцку біля Комарна повіт Рудки в Галичині в селянській родині. Початкову освіту одержав частинно дома, вчився приватно з інструктором, а частинно в чотироклясовій публічній школі в місті Комарні, де всіх предметів учили по-польськи, хоч то була школа для всіх, з перевагою українських дітей. Після того він вчився в Академічній гімназії у Львові (1894-1902) за директора Е. Харкевича, і там у 1902 р. відбув іспит зрілости, з відзначенням, як позначено у Звіті дирекції. Того ж року восени почав учитися у Львівському університеті на філософічному факультеті, а після трьох років студій поїхав на рік до Відня послухати викладів відомого в наукових колах славістів професора Віденського ун-ту Ватрослава Ягича (рос. і нім. Яґіча), який викладав слов'янське мовознавство останній рік перед емеритурою. Перебування у Відні студент Тершаковець використав і на те, щоб переглянути віденський державний архів, де знайшов стільки матеріялу, що його стало на кілька книжок, про які була мова в цьому огляді. Після повороту з Відня почав учительську працю як неіспитований заступник учителя (суплент) в тій же Академічній гімназії в 1906/07 шк. році. Якийсь час, рік чи два, вчив у Сяноцькій гімназії, звідки був переведений до Львова, як показує Звіт дирекції гімназії за 1913-14 шк. рік, де знаходимотаку довідку:

,,23. Тершаковець Михайло, ц. к. учитель ґімназії в Сяноці, приділений до учительської служби в тутешнім заведенні; дійсний член Науков. Тов. ім. Шевченка, завідатель рускої бібліотеки для учеників низчої ґімназії господар кляси VIa; учив до 24.XI.1913 латинської мови, в кл. VIa, грецької мови в кл. VIa, рускої мови в клясі Va і Vб: від 24.XI.1913 латинської мови в кл. VIa, грецької мови в кл. VIa і рускої мови в кл. VIa і VIб — тижнево 16 годин.

Коли він був переведений до Львова із Сянока, точно не знаємо, бо давніші звіти дирекції АГ нам недоступні, тому й не можемо цієї дати устійнити. Але це й не має великого значення, бо в Академічній гімназії він працював від часу, як відбув у 1909 р. державний учительський іспит, який давав йому право навчання в гімназії української мови як головного предмету і клясичних мов як побічного. Жив у Львові, майже безвиїзно, аж до 1944 р., коли внаслідок воєнних подій виїхав з родиною зі Львова й зупинився тимчасово у Відні, де вчителював один рік у приватній гімназії, яку організували віденські українці, а протягом двох років працював теж лектором української мови у Віденському ун-ті, підготовляючись одночасно до докторату, який осягнув 4 лютого 1948 р. Проф. Яґодич, в якого він промувався, пропонував йому старатися про габілітацію на доцента слов'янської філології, але якраз тоді родина одержала дозвіл на виїзд до Америки, і він покинув Відень у вересні 1949 р. й переїхав до ЗСА. Поселився з великою родиною у Філядельфії і прожив у ній майже 30 років та дожив до глибокої старости — помер напередодні 95 року свого життя. Його тлінні останки лежать на цвинтарі в Бавнд Бруку.

Автор цієї статті користувався автобіографією проф. М. תершаківця та його нотатками й доступними працями. Нижче подаємо список друкованих праць у хронологічному порядку.

1. Причинки до життєпису Маркіяна Шашкевича та дещо з його письменської спадщини. Відбитка із Записок НТШ т. 58, Львів, 1904, 48 ст.

2. Короледворська рукопись в перекладі Маркіяна Шашкевича. Відбитка із Записок НТШ, т. 68, Львів, 1905, 43 ст.

3. Причинок до студій над Шашкевичем. Відбитка з Наукового збірника, присвяченого М. Грушевському, ст. 433-445. Львів, 1906, 13 ст.

4. Матеріяли й замітки до історії національного відродження галицької Руси в 1830-1840. Українсько-русський Архів т. 3-й, Львів, 1907, ст. XVII + 304.

5. Beziehungen der ukrainischen historischen Lieder resp. ,,Dumen''zum südslavischen Volksepos. ,,Archiv für slavische Philologie'', B. S. 221-246, Berlin, 1907, 26 ст.

6. Галицько-руське літературне відродження. Видання автора, Львів, 1908, 164 ст.

7. Kopitar und Wuk. Відбитка з Jagič Festschrift, ,,Zbornik uplavu Vatroslava Jagiča'', S. 464-480, Berlin, 1908, 17 ст.

8. Відносини Вартоломея Копітара до галицько-українського письменства. Відбитка із Записок НТШ, тт. 94-95, Львів, 1910, 71 ст.

9. До життєпису Маркіяна Шашкевича. Відбитка із Записок НТШ, тт. 105-106, ст. 92-134, Львів, 1912, 42 ст.

10. Про наклад ,,Русалки Дністрової''. Відбитка із Записок НТШ т. 108, 22 ст.

11. Вартоломей Копітар і граф Станіслав Дунін-Борковський (До історії видання Псалтежа Фльоріяньскеґо). Відбитка із Записок НТШ т. 110, Львів, 1918, ст. 91-113.

12. Роля Ставропігії у виданню Дениса Зубрицького ,,Исторіи древняго галичского-русскаго княжества'' I-III чч. та брошури ,,Аноним Гнезненскій і Іоанн Длугош. Відбитка із ,,Збірника Львівської Ставропігії, Минуле і сучасне. Студії замітки й матеріяли, т. 1. Під редакцією К. Студинського, ст. 185-246, Львів, 1921, ст. 1-62.

13. Переказ про Кия Щека і Хорива та їх сестру Либедь (Епізод із українсько-германських взаємин давньої доби). Відбитка з ,,Ювілейного збірника на пошану академика Михайла Сергієвича Грушевського. Частина історично-літературна. Видання УАН ч. 76б, Київ, 1928, ст. 399-425.

14. Акад. Студинський як дослідник галицько-українського відродження. Відбитка із Записок НТШ т. 99, Львів, 1930, 18 ст.

15. ,,Spiewy historyczne'' J. U. Niemcewicza przedmiotem zabiegow dyplomatycznych. Відбитка з ,,Pamietnika literackiego''R. XXVII, zesz. 24, 1930, 40 ст.

16. Нові Копітаріяна. Відбитка із Записок НТШ т. 155, ст. 69-105, Львів, 1935.

17. Слово першого митрополита українця. В 900 річницю вступлення на престіл. ,,Шлях'' (Філядельфія), чч. 28-29, 1951.

18. Князь Володимир Василькович, 1289. „Шлях" (Філядельфія) чч. 28-29, 33-39, 1957.

19. У століття смерти Шевченка (Вічна актуальність ідеології Шевченка). Відбитка на пошану 70-річчя народин Романа Смаль-Стоцького. Записки НТШ, т. 163, ст. 1-12, Ню Йорк, 19.

20. Пієтизм Блаженнішого Архиєпископа і Митрополита Кардинала Йосифа у відношенні до Маркіяна Шашкевича. „Шашкевичіяна" ч. 8-9, 1967, ст. 171-191.

* * *

II

ВОЛОДИМИР ДОРОШЕНКО був у повному значенні слова великий книжник, що ввесь свій вік звікував з книжками, і через його руки перейшли тисячі книжок, які він як бібліограф і бібліотекар НТШ у Львові, а потім і поза Львовом переглядав, записував та описував, чимало з них прочитав і писав про них літературно-критичні статті, огляди й рецензії.

Книжками він цікавився здавна і коли став студентом та брав участь у творенні студентського товариства чи громади, то вибрав собі бібліотекарську чинність, яка його зацікавленням найбільше відповідала. Пізніше, після студій, він внаслідок різних подій опинився у Львові (1908) і знайшов собі працю не деінде, а в бібліотеці, щасливим випадком у бібліотеці Наукового товариства ім. Шевченка, спочатку як щоденний робітник, потім як помічник, а далі, з 1910 р., як бібліотекар і завідувач Бібліографічного бюра, яке спеціяльно для нього створив голова НТШ Михайло Грушевський. Згодом він став помічником директора цієї бібліотеки, потім його заступником, а врешті й директором і на цьому становищі працював до другого наїзду большевиків на Львів і західноукраїнські землі в 1944 р.

При цій нагоді варто згадати, що на самому початку своєї праці в бібліотеці НТШ Дорошенко записався на студії у Львівському ун-ті і пройшов повний курс українознавчих наук, яких у Московському ун-ті, де він студіював на історично-філологічному факультеті, не було. У Львові він мав можливість доповнити свої знання з українознавства, слухаючи викладів таких українознавчих авторитетів, як історик Михайло Грушевський, історики літератури Олександер Колесса та Кирило Студинський, історик Степан Томашівський та географ Степан Рудницький. Ці студії, що тривали чотири роки, не тільки поширили його знання у згаданих ділянках українознавства, але й дали авторитетність його виступам як літературознавця, бо література була головним предметом його зацікавлень.

В літературній та бібліографічній ділянці він почав виступати вже на самому початку теперішнього сторіччя, з 1900-01 року, ще як студент Московського ун-ту, і писав дописи й огляди книжок та рецензії, які появлялися в ЛНВ у Львові та в ,,Київській старині'', що виходила російською мовою, але то були, можна сказати, початківські вправи. Він тоді провадив, як згадує І. Коровицький, або лише заповнював у ЛНВ розділи ,,Із суспільного життя'', ,,З газет і

журналів" та „Нові книжки" — в цьому розділі він інформував про появу творів Івана Нечуя-Левицького, Івана Франка, Віктора Гюго та інших. У відділі „Театр і штука" він писав про відкриття пам'ятника І. Котляревського у 1903 році в Полтаві, про заходи для збереження українського стилю в діяльності земської Полтавської управи тощо.[1]

Лише з 1910 р. він почав писати як літературний критик, хоч часто й багато писав на інші — наукові й історичні теми, в більшості одначе зосереджувався на літературі і вже в 1910-х рр. написав чимало оглядів і рецензій, з яких деякі розтягалися на кількадесять сторінок друку, як, напр., „Полемічне письменство" К. Студинського, „Граматика Лаврентія Зизанія з 1596 р" М. Возняк, „Бучацьке євангеліє" І. Свєнціцького, „Матеріяли до життєпису М. Шашкевича" М. Тершаківця та ін. Як бібліограф, він вишукував і записував літературні статті в різних публікаціях і періодиках, як „Діло", Руслан", „Світ", „Неділя", „Рада", „Українська хата" та ін. Не треба й згадувати, що літературознавча бібліографія для дослідників літератури й літературного життя має основне значення, без неї не може початися ніяка наука, а літературна зокрема.

Нас тут одначе цікавитиме Дорошенко не як бібліограф, тільки як історик літератури й літературний критик, зокрема, цікавить нас його розуміння й підхід до літератури, його погляди на значення і призначення літератури. Хоч він не написав ніякого підручника історії української літератури, щоб його й формально уважати істориком літератури, але він постійно й уважно слідкував за розвитком української літератури, нотував кожну появу з літератури чи літературознавства, писав огляди й рецензії, літературні портрети різних письменників, як Шевченко, Франко, Грінченко, Гребінка, Нечуй-Левицький, Устиянович, Самійленко, Вороний, Черемшина, Стефаник, Олесь, Черкасенко, Чупринка, Кобилянська та інші. Отже, з якого погляду він розглядав цих письменників, як інтерпретував їх твори і які були його літературно-естетичні критерії?

На ці питання спробуємо відповісти, але для цього нам треба заглянути в минуле, в ті часи, коли формувалися його суспільно-політичні, а з ними й літературні погляди, які були одні від одних невід'ємні. То були його студентські часи. З його біографії знаємо, що він брав живу участь у студентському житті, а воно було здебільша опановане російським соціялізмом, тому кожний молодий чоловік, що вважався поступовим і сучасним, захоплювався соціялізмом і включався в соціялістичний рух — інтернаціональний формою, але шовіністично російський і великодержавний змістом.

Нечисленні національно свідомі одиниці пов'язували соціялізм з національністю і пробували творити окремі соціял-демократичні гуртки, але вони були короткотривалі і під впливом російської пропаганди в'язалися чи вливалися в російську соціялістичну партію. Навіть така перша українська партія, як РУП, що спочатку стояла

---

[1] Коровицький. Перші кроки літературознавця. „Америка" ч. 38, 1980.

на самостійницьких позиціях, не втрималась і розпалася, а радше поділилася, й одна частина пристала до російської партії, а друга вийшла на автономні рейки і перетворилася в Українську соціял-демократичну робітничу партію (УСДРП). Дорошенко також належав до РУП, що свідчить про його виразну національну свідомість, на той час серед молодих українців досить рідкісну, але він все таки був соціялістичних поглядів, бо жив і діяв тоді, коли в Росії ширилася соціялістична пошесть, від якої особливо молодим людям неможливо було охоронитися, тим більш, що соціялізм проголошував себе революційним і намагався змінити царсько-дворянський режим та заступити його іншим, нібито демократичним, а в ґрунті речі таким же авторитарним, як і царський, що показалося вже й тоді, коли російська соціялістична партія ніяк не допускала до голосу українську.

Разом із соціялістичними теоріями, як уже згадано, ширилися й соціялістичні погляди на літературу і мистецтво та на літературну критику. Маркс з Енґельсом устійнили собі, що розвиток мистецтва залежить від матеріялістичних умов суспільного життя. Економіка була для них базою всього життя, а культура була надбудовою, залежною від бази. Мистецтво було окремою формою суспільної свідомости, обумовленою в кінцевому рахунку економічною базою, яка відбиває в мистецьких образах суспільне буття.

Розвиваючи історичний матеріялізм, вони створили теорію кляс і клясової боротьби і, виходячи від неї, доказували, що економіка обумовлює розвиток мистецтва не просто й безпосередно, а через клясову боротьбу і породжені нею різні форми ідеології. Основну ролю мистецтва вони бачили в боротьбі суспільних груп.[2] Література, мистецтво, естетичні смаки і погляди підлягають дії найбільш загальних законів суспільства. Людську природу, казали вони, треба шукати не в біологічних чи антропологічних закономірностях, а в соціяльно-історичних чинниках, у трудовій практиці, виробничій діяльності, бо сучасну людину створило, на їх думку, суспільство, виробництво і праця. Маркс і Енґельс „виявили", що лише в суспільної людини в процесі праці виробляється здатність естетичного сприймання. Предметом мистецтва є людина і її середовище. Життя суспільства — єдиний чинник, який визначує особливості розвитку літератури й мистецтва. Мистець формується людським середовищем певної історичної доби і не може не бути породженням свого часу, особою, яка ввібрала в себе погляди, ідеали, настрої і смаки епохи.[3] До положень марксизму належать і думки, що мистецтво грає значну ролю не лише у пізнанні і поясненні світу, але й у його перетворенні.[3]

Це найзагальніші положення марксівської теорії літератури, які потім розробляли і розвивали інші соціялісти, як Бєлінський, Чернишевський, Добролюбов та інші, що були наче законодавцями в

---

[2] Див. П. С. Трофимов. Основные закономерности исторического розвития искусства. М, 1970, ст. 28.

[3] Див. Теорія літератури. „Вища школа", К. 1975, ст. 59-64.

літературі й літературній критиці. Вони називали себе революційними демократами, тому що протиставилися царському самодержавству, але в дійсності вони були соціял-демократами російського типу і свої погляди вважали єдиноправильними і єдиноможливими та поборювали все і всіх, хто з тими поглядами не згоджувався, а головно, з ненавистю поборювали ідеалістичні концепції літератури.

Відомий рос. літературний критик у політиці Віссаріон Бєлінський, що був у тодішній Росії зачинателем матеріялістичної теорії літератури (естетики), проголошував, що література є засобом донесення до народних мас ідеї боротьби за краще життя, ідей, що перетворюють суспільство. Для нього лише той твір мав мистецьку вартість, який виконував ці завдання і захищав інтереси мас народу та вірно відображував реальне життя, яке для нього було самою поезією. Поезія, казав він, є виразом життя чи навіть самим життям.[4] Він цінив письменника тим вище, чим глибше він проникав у соціяльні явища свого часу, і великого значення надавав соціологічним поглядам письменника, мовляв, письменник повинен бути громадянином, соціологом, філософом і вченим, щоб уміти пояснити причини суспільного лиха.[5]

Література, на його думку, має відображувати реальне життя, але те відображення мусить бути вірне й правдиве, а та вірність і правдивість є першою вимогою і першою задачею письменника, бо література, це творчий продукт дійсности як можливости. Критика для нього мала особливе значення, вона мала критикувати, цебто знаходити за частковим явищем загальний сенс, письменник має викривати пороки і бити зло в самому корені. Звідси стає зрозуміло, чому його спадкоємці — російські большевики винищують усіх, навіть не дійсних, а можливих, у їх очах, дисидентів, які могли б для них бути небезпечними в майбутньому.

Подібні погляди знаходимо і в раннього Франка, бо він чимало взяв від Бєлінського для своєї теорії літератури, але в його концепції було дещо від Лессінґа й Ґете, а навіть Аристотеля, проте він до кінця свого життя тримався суспільного значення і призначення літератури, навіть коли признавав важливість естетичної сторінки, подібно, зрештою, як і Бєлінський. Він казав за Бєлінським, що література й життя мусять стояти в якійсь тісній зв'язі, вона повинна бути образом життя, праці, бесіди і думки свого часу. ,,Сесю формулу в найчистішій формі бачимо переведену в російських реалістів школи Писарєва, Решетнікова, Островського, М. Успенського. Але література має ще другі важливі завдання для свого часу і для того народу, серед котрого постає. Вона повинна при всім реалізмі в описуванню також аналізувати описувані факти, вказувати їх причини і їх конечні наслідки . . .''[6]

---

[4] В. Г. Белинский. Избраиное, т. 2, 1959, ст. 25.

[5] Н. А. Гуляев. В. Г. Белинский и зарубежная естетика его времени. Казаиь, 1961, ст. 8-20.

[6] Твори, т. 16, 1956, ст. 11-12.

Це переважно думки Бєлінського, але Франко виразно завважує, що література має завдання і для того народу, серед якого постає, отже ,,ширші народні маси'' Франко заступає своїм рідним народом.

Цю концепцію, скажім, ,,соціялістично-національну'', визнавали й інші українські соціялісти, між ними й Драгоманов і Дорошенко. Вони приймали в засаді соціялістичні погляди на літературу, але уточнювали кінцеву ціль — для свого рідного народу. Франко писав: ,,Я переконаний що при такім ладі [соціялістичному] зможуть далеко скорше і свобідніше розвиватися поєдинчі народності і соціялістичний лад зовсім не противний національному розвиткові.[7]

Відгомін цих поглядів знаходимо і в Дорошенка, очевидно, не дослівно й безпосередно, а в підході чи інтерпретації літературних творів та дійових осіб, як і в критиці літературознавчих праць, з яких згадаємо тут лише важніші.

В 1910 р. він написав статтю з приводу смерти Бориса Грінченка,[8] якого ставив високо як народного працівника, що віддав усі свої сили для ,,убогого обшарпаного люду своєї рідної країни України. Він прославляє його особливо за його працю — Грінченко казав, що ,,праця єдина з недолі нас вирве'', ,,праця єдина нам шлях уторує'', а соціялісти ставили працю во главу угла своєї програми й ідеології. М. Чернишевський у своєму псевдоромані ,,Что делать?'' доказує, що головним елементом життя є праця, яка, на його думку, є корінною формою руху, що дає основу і зміст усім іншим формам. Він казав, що всяка праця дає ,,трудящимся'' повне задоволення, насолоду органам, що беруть участь у праці.[9]

І друге, що він високо цінив у Грінченка, це суспільна праця — ,,особливу цінність, пише він, мають його дрібні оповідання з життя нашого трудящого люду'' (ст. 452), а в повістях, як ,,Серед темної ночі'' та ,,Під тихими вербами'', які він уважав як слід необробленими, але цінив їх зокрема за неґативні типи, які письменник показав у цих повістях, нпр., ,,кумпанію сільських богатирів''. Він підкреслює, зупиняючись на провідних ідеях літературної й публіцистичної творчости Грінченка, ,,уже в своїх поезіях являється здебільшого поетом громадянином, поетом праці на користь рідного краю''.

З цього погляду Дорошенко підкреслює вартість віршів, в яких поет кличе до праці, мовляв Грінченко, ,,працюй, борись, аж поки буде сила''. ,,І всіх людей до праці закликай'', ,,працюй до загину'', ,,працюй поки руки не впали''. Його повісті ,,Соняшний промінь'' і ,,На розпутті'' не мають, на думку Дорошенка, великої мистецької вартости, але мають значну суспільну вартість — як малюнок тогочасного стану українського руху в Росії. Тільки ж той рух, на його думку, був дуже кволий, бо в ньому не було суспільно-політичної ,,програмности''. Його мрії він уважає дуже поміркованими, бо його народолюбні змагання не виходять поза популярні видавництва,

[7] ЛНВ т. 51, 1910, 448-469.
[8] Борис Грінченко (1863-1910). ЛНВ, т. 51, 1910, ст. 448-469.
[9] А. Белик. Эстетика Чернышевского. М. 1961, ст. 34, 67.

його герої мріють про невеличкий фонд на видання книжок для народу, а про революцію вони бояться й думати. З того Дорошенко робить висновок, що Грінченко вороже був наставлений до революції, хоч і показує революціонера росіянина, прихильного до суворих кривавих способів, які відразливі м'якій українській вдачі. Він згадує при цій нагоді інше оповідання Грінченка, „Спроба", про те, як один молодий парубок пішов проповідувати серед народу революцію, але його спіткала невдача, мужики слухали його неохоче, без інтересу.

Далі Дорошенко шукає в Грінченкових творах і в листах та публіцистичних писаннях його поглядів на справу революції і знаходить, що Грінченко боявся всякого гострішого спротиву, радикальної зміни соціяльного ладу на Україні. Він знайшов у „Буковині" Грінченкову статтю, в якій письменник виразно писав, що „українські націонали-народолюбці зрікаються всяких заходів коло політичної самостійности української". Грінченко добивався від Росії такого забезпечення українських прав, як у Австрії і казав, що після цього „нам не буде ніякої рації не бути великими прихильниками до російської держави.[10]

Переглянувши всю творчість Грінченка та відомі „Листи з Наддніпрянської України", друковані в „Буковині", Дорошенко приходить до висновку, що програма Грінченка була досить кумедна, в ній перемішані докупи речі різної категорії, і вона не виходить поза культурні побажання, а самостійність обмежується до етнографії й лінгвістики. Драгоманов сказав був у рецензії на „Соняшний промінь", що доба, в якій працював Грінченко, була добою застою і навіть регресу, коли основні загальнолюдські думки затемнились, просвіта понизилась, на перший плян вилізли думки формально-національні, а до того часто з ретроградною барвою".[10a]

Дорошенко був з його думкою згідний, мовляв, „відсутність політичного образовання відбилася на темноті політичної програми, дрібно-буржуазний характер носителів українства — мужиків, на нехіті до теорій „громадівства".[11] З того погляду Дорошенко критикував не лише Грінченка, але й всю ту добу, в якій бачив таку нехіть до соціяльно-економічних постулятів і до революційної боротьби. „Замість того, пише він далі, щоб перейти радикальні думки і прищепити їх на українському грунті, чоловік відходив від них, бо, мовляв, радикали стають на московський ґрунт" (ст, . . .). Соціяльно-економічні постуляти здавалися їм і Грінченкові „залітанням у хмари". Проте він признає, що Грінченко не зупинився у своєму розвитку і в справах суспільно-політичних далеко відійшов від давніших своїх поглядів, і в 1905 р. виступав уже як організатор радикальної партії в дусі Драгоманова з соціялістичною закраскою. Гурток, що зібрався коло Грінченка, виявив досить жваву літературну діяльність — протягом року видав кільканадцять брошур політич-

---

[10] Там же, ст. 450.

[10a] „Народ" ч. 22, 1893, 274.

[11] Там же, ст. 275.

ного змісту. Але незалежно від того, його тішить, що Грінченко при всіх хибах своєї тодішньої громадської думки був завсіди при праці на користь рідного народу, ділом доводячи свої переконання.

Виявом революційно-демократичної (соціялістичної) концепції літератури Дорошенка було тут якраз те, що він уважав літературу й літературну критику засобом суспільно-політичної боротьби, література не існувала для нього як незалежний та індивідуальний вияв людської душі, ані як показ процесу формування і розвитку людини, тільки для чисто конкретних політичних цілей, тому література мусіла бути реалістична й аналітична. Так розуміли літературу і Драгоманів, і Франко, і їх погляди, особливо Франкові збереглися у свідомості і сьогоднішніх українців, які не можуть і не хочуть дивитися на літературу інакше, ніж Франко або Драгоманів. Нема дива, що й Дорошенко залишився на давніх позиціях, з якими зжився від молодих літ. Тільки він, як і Франко, під поняттям суспільности розумів українську суспільність, цебто український нарід, а все інше залишалося майже те саме, бо й Бєлінський вимагав мистецької якости літератури, без якої ідея не спроможна дійти до читача. Але в засаді мистецька якість була все таки на другому місці після ,,ідейности''. І коли Дорошенко не бачив у творі тієї ідейности, то називав таку літературу ,,чортополохом'' як у 1910-х роках, так і в 1950-х, вже на еміграції.[12] І вже самим заголовком ,,Якої нам треба літератури'', він виявляв свій підхід до літературної творчости, яка повинна орієнтуватися на потреби народу і служити йому. А літературна критика мала, на його думку, стежити за тим, чи письменники добре виконують це завдання, а крім того, чи літературні постаті мають виховне значення, чи втілюють ідеал письменника та чи він реалістично трактує реальне життя.

У своїй рецензії на книжку молодого тоді критика Миколи Євшана ,,Під прапором мистецтва'' з 1910 р., надрукованій у ЛНВ в 1911 р.[13] п.з. ,,З нашої літературної критики'' Дорошенко підійшов дуже критично дô цієї книжки і до її автора і зробив йому головний закид, що він відірваний від соціяльного підґрунтя і в нього немає продумного соціяльного світогляду, тому він говорить не про людство, тільки про окрему людину — індивідуала, що для соціялістів був наче червона плахта, і не пояснює соціяльних обставин, які для соціялістичної теорії були альфою й омегою, і що він не знайшов ,,ні ширшого знання, ні глибшого розуміння, бо виявляє індивідуалістичний світогляд, а не вселюдський, згідно з соціялістичною доктриною, а це показує йому, що Євшан стояв на засадах антисоціялістичної, отже ідеалістичної критики з її культом індивідуальности. Він каже, що якби Євшан мав як критик літератури вироблений світогляд — він, очевидно, на думці мав світогляд соціялістично-матеріялістичний — і пов'язував би долю людини з певним суспільним ладом, а не відірваною від суспільства, то він мусів би дати ясну й рішучу відповідь на поставлене питання і не накопичував би ,,ве-

[12] Див. ,,Америка'' ч. 145, 146, 1956 .
[13] Кн. 1, 1911, ст. 199-208.

ликих слів велику силу". А так він пише про тугу людини за гармонією між життям і думкою. Він хотів би, щоб Євшан виробив собі світогляд, котрий сягає ,,осяйних виднокругів золотого віку будуччини" [який нібито прийшов би з соціялізмом], що зв'язує долю людини з певним суспільним устроєм, який єдино, на його думку, забезпечує повноту щастя на землі. [14]

Ніхто тоді не міг знати, що соціялізм обернеться в російське народовбивство й поневолення пролетаріяту, то й не міг цього передбачити Дорошенко, якому тоді ввижалися ,,осяйні виднокруги золотого віку будуччини". Він не був певний куди зарахувати Євшана, який говорив ,,про пустку й нудьгу сучасного творця" та про потребу іншої естетичної культури для творчости, культури, яка вивела б нас на свіже повітря"[15] — до звеличників чистого мистецтва чи до іншого ідеалістичного напряму, але він був певний, що критик стоїть далеко від того напряму, який ,,єдиний може дати на це відповідь без зайвого туману і гарних фраз", бо він, той напрям, свідомий, що ,,нудьга сучасного творця" і ,,світова туга" є ,,продуктом певних обставин і залежить від відносин індивіда до осередку", отже потрібна ,,соціяльна операція".[15a] Але Євшан, на його думку, стоїть якраз на протилежному становищі і говорить про самодосконалення і завдання творчости, ставить ,,приготовлення возвишеної атмосфери серед загалу та виховання одиниць і цілих поколінь, щоб зробити їх серця здібними до приняття та плекання в собі всього гарного, радісного і величного".[16] І далі Дорошенко підкреслює, що коли говорити про естетичну культуру, то треба наперед виразно означити соціяльні обставини сеї краси й естетики. Ці думки Дорошенка відповідають думкам Бєлінського й Чернишевського, які саме й вимагали від письменників аналізи тогочасного суспільно-політичного стану, і критичного ставлення до нього.

Тут варто згадати, що Євшан справді далеко стояв від матеріялістичної концепції літератури й мистецтва і шукав ідеалу не в тому світі, що російські революційні демократи і взагалі соціялісти, і не ту визнавав ціль літератури, що вони, але все таки література й для нього була не самоціллю, а засобом до іншої цілі. Ідеалом мистецтва була для нього людська індивідуальність, ,,прекрасна в своїх бажаннях, творча і жаждуща все нового життя для людськости, ідеал громади таких людей, в котрій боротьба поміж людьми приймає характер суперництва в осягненню різними дорогами однієї мети — щастя.[17] У питанні відношення мистецтва до дійсности Євшан стояв на протилежних до Дорошенкових позиціях, хоч обидва розуміли літературу й мистецтво як засіб, тільки до зовсім інших цілей — Дорошенко до перетворення природи, цебто до зміни суспільного ладу і до реалістичного відображення дійсности, а

[14] Там же, ст. 204.
[15] Там же, ст. 203
[15a] Там же, ст. 203.
[16] Там же, ст. 6.
[17] Там же, ст. 6.

Євшан хотів мистецтвом виховувати досконалу людину-індивідуала і дати напрям усій його діяльності, скерованій до вічности. Призначенням мистецтва, на його думку, було впливати на вироблення великих індивідуальностей, але не для самої індивідуальности, тільки для добра й досконалости всього людства. В такій творчості він знаходив поживу для душі і прикрасу життя, але таку творчість соціялісти заперечували й окреслювали як утечу від реального життя і його щоденних потреб, хоч він також виходив від реального життя і ставив життя як кінцеву ціль: ,,Зовсім природно, що всякий ідеал, щоб був корисний, цебто щоб був дійсною силою, движущою покоління, мусить виходити тільки з життя, мусить звертатися до життя, кінцеву свою ціль покласти в ньому. Чим більше численними нитками він звязаний з ним, чим більше одиниць буде з глибин своєї душі кликати за ним і прагнути його, як мандрівник прагне води в літню спеку, тим більше сила його виявиться жизненою, тим більше він покажеться здібний, щоб перетворити людські душі, дати їм відповідний напрям''.[18]

Як з цього виходить, обидва критики хотіли одного — перетворення природи, тільки Дорошенко хотів перетворення матеріяльного, перш за все, а Євшан прагнув перетворення душі засобами мистецтва. Дорошенко шукав у літературі програмности і відображення суспільних стосунків для того, щоб їх поправити, а Євшан у творчості шукав поживи для душі, помочі в боротьбі з усяким лихом. ,,Така творчість'', казав він, ,,прикрашує нам життя, вирівнює людську природу, очищує її від бруду і зла, якого стільки щодня набирає на себе в житті, — одним словом, перебудовує цілком наші душі . . .''[19]

Та все таки, мимо деяких подібностей в обидвох критиків, Дорошенко ставився до Євшана критично, головно тому, що Євшан ігнорував соціяльний чинник в літературі, який у концепції Дорошенка стояв на першому місці, а душа . . . соціялізм взагалі не визнавав душі.

Не менше критично ставився Дорошенко до іншого літературного критика й історика літератури — Сергія Єфремова, взявши під обстріл його ,,Історію українського письменства'' у своїй статті яка розтягнулася на 35 сторінок, п.з. ,,Нова історія української літератури''.[20] Він закинув Єфремову суб'єктивізм у підході до літературних явищ і недоцінювання матеріяльного чинника. На його думку, Єфремов ішов за російською суб'єктивістською школою Михайловського, яка недоцінювала соціяльно-економічного чинника[21] (ст. 475). Не лише ученикам Маркса, каже він, впадає в очі залежність різних сторін людського життя, але Єфремов цього не бере до уваги, бо в нього ідеалістичний світогляд, який і відбився на його книжці — в методології, він дає характеристику творів, але не

---

[18] Там же, ст. 6-7.
[19] Там же, ст. 7.
[20] ЛНВ, ч. 12, 1911.
[21] Там же, ст. 475.

досліджує причин та обставин літературного розвитку. Єфремов, щоправда, наголошує громадські „моменти" творів, признає Дорошенко, але його провідною ниткою є визвольна ідея, хоч він повинен би говорити радше про групову, цебто клясову боротьбу, а не національну, і повинен би насвітлювати соціяльно-економічні й політичні проблеми. Національну ідею він не радив би закрашувати якоюсь одною фарбою, хоч наше становище виключне, але вказує, що не можна закривати очей на клясову основу діяльности.[22] Це із становища соціялістичної естетики хибний підхід, бо література не існує відірвано від суспільства, вона відображує суспільне життя, а Єфремов, замість цього, каже автор, розходиться про потяг до правди, неустанне її шукання, і замість дати історію літературного розвитку, він дав характеристику літературних творів перейняту притаманним усім літературним розправам публіцистичним духом.[23]

Зі свого становища Дорошенко не згоджується з характеристикою поодиноких письменників Єфремова і дає свою власну характеристику, заперечуючи твердження Єфремова, а радше його вихваляння їх патріотизму. Коли, напр., Єфремов хвалить Григорія Квітку за патріотизм, то Дорошенко витягає його російський патріотизм, його захоплення царицею, коли вона відвідувала Харків у 1836 р. і представники населення захоплено цілували її руку, хоч не дуже спішилися послужити мужикові, тому він волів би не слухати теревенів про мужицтво нашої літератури і про питомий їй демократизм і народолюбство.

Тут він мав на думці і Евгена Гребінку, про якого теж написав окрему статтю на його сторіччя від народження.[24] Він високо цінив тільки Гребінчині „Приказки", дарма, що теми в них позичені [у Крилова], але його радує те, що Гребінка убрав старі сюжети в рідну українську одежу, і за це він ставить „Приказки" між кращі твори нашої літератури, а самого автора ставить вище від інших байкарів. Але крім „Приказок", каже автор, Гребінка переклав і Пушкінову „Полтаву" і написав „цілу купу творів російською мовою", в яких не був оригінальним, бо в поезії наслідував Пушкіна, а в прозі Гоголя та інших, але невдало, на його думку, тому нині їх мало хто згадує. Хоч російські твори Гребінки менше художні від українських, але ідейно Дорошенко між ними не бачить різниці, бо „автор „Приказок" всюди був „дворянином", власником кріпацьких душ і чиновником, а це відбивалося на його духовній фізіономії [і... на Дорошенковій оцінці Гребінчиних творів], бо всі Гребінчині ідеї були такі ж благонамірені в українських, як і в російських творах — вони виявляють його клясовий, дворянський характер, його клясове становище, хоч він, ніде правди діти, порушував злегка теми кріпацтва, але ніде не виступав проти самої інституції панщини. Мораль його байки „Злий кінь" Дорошенко бачить у тому, що „в доброго пана

---

[22] Там же, ст. 494.
[23] Там же, ст.
[24] ЛНВ ч. 7-8, 1912, ст. 63-78.

мужик не бунтуватиме і що загнуздати ,,злого коня'' можна тільки ласкою''.

Отже соціяльні ідеї Гребінки були, на думку Дорошенка, досить поміркований, Гребінка не засуджував кріпацтва як суспільного ладу, бо й сам був рабовласником, хоч людяним, але разом з тим він був російським патріотом, що цілковито примирювався з царським самодержавством. Дорошенко знаходить у нього і деякі думки про Україну як самостійну державу, але Гребінка все таки бачив надію на спасення у злуці з Москвою, де ,,як дерево життя на берегах Євфрата росте рідних царів святеє покоління'' під берлом котрих живе нарід щасливо й безтурботно''.

Дорошенко підкреслює ці думки Гребінки не лише тому, що він сам осуджував проросійське становище байкаря, але й тому, щоб підкреслити неспівзвучність Гребінчиних поглядів з ідеологією революційних демократів, які засуджували царський режим і царський суспільний порядок з клясових, а не інших позицій.

Ще треба згадати книжечку В. Дорошенка про Василя Стефаника п.з. ,,Василь Стефаник. З нагоди 50-ліття уродин'', яку видала в 1921 р. культ-освітня комісія УСДПартії і в якій Дорошенко оцінює Стефаникову творчість з соціялістичних позицій. Він признає, що Стефаник, модерний письменник і світовий силою свого таланту й артистичністю літературної форми, хоч клясові різниці, клясова диференціяція на його думку, тільки ледве зачеплена у Стефаника, як і взагалі життя відірваного від ріллі наймита-пролетаря. Але його оповідання він оцінює як блискучі ілюстрації економічного й соціяльного ладу Галицької України, мовляв, Стефаник малює життя людей, що втратили або тратять ґрунт і живуть у тісних, безвихідних просто обставинах життя нещасливих зарібників.[25]

В деяких оповіданнях він бачить уже досить виразно клясові протилежності в такій, здавалося б, сільській масі. Відмінно від іншого соц. критика, Коряка, який уважав Стефаника малощо не пролетарським письменником, Дорошенко бачив у Стефаника клясові різниці тільки ледве зачеплені, та все таки той стан для нього є страшним оскарженням цілого бездушного капіталізму, що давить і визискує білого мурина. Проте він не вважає Стефаника поетом пролетарів, лише дрібного убогого селянина, що стоїть по середині між двома клясами.

Не станемо обговорювати тут усіх Дорошенкових статтей на літературні теми, бо їх досить багато, але сказати треба загально, що від самого початку своєї журналістичної діяльности він непохитно стояв на самостійницькому національному ґрунті. Він дивився на літературу соціялістичними очима як на суспільне явище, що має служити суспільним справам, але всюди підкреслював її національний бік, що українська література має служити перш за все українському народові і українським інтересам. Він був членом першої української самостійницької партії РУП, якої програму накреслив був Микола Міхновський, і йшов з нею до самого її кінця, а потім не

[25] В. Дорошенко. Василь Стефаник. Львів, 1921, ст. 7.

пішов з тими, що пристали до російської соц.-демократичної партії, тільки тримався радше тих, що утворили УСДРП на засадах автономности.

Деякими поглядами він був драгоманівець у позитивному розумінню і високо ставив Драгоманова як українського патріота, розумного вченого, безстрашного і полум'яного визнавця і герольда ідей політичної, релігійної і національної свободи та міжнародної солідарности. Вже на еміграції він написав про Драгоманова дуже прихильну статтю про ,,Життя і діяльність Михайла Драгоманова'',[26] в якій зовсім не згадував про ті погляди Драгоманова, які придбали йому супротивників у самостійницьких колах, і визначив його як европейського ліберала й соціяліста англійського типу. Критику поглядів Драгоманова уважав наклепами на нього, мовляв, він зовсім не був принциповим прихильником ,,єдиної неподільної Росії'', як йому часто приписують противники з українського націоналістичного табору, бо він, Драгоманов уважав лише, що про сепаратизм нема чого й думати, от і все, хоч то було далеко не все, бо він його оцінював радше суб'єктивно. Але й Дорошенкові вільно було помилитись, коли помилялися інші діячі й автори.

Та не менше він був і франківцем. Він знав Франка краще, ніж хтобудь інший, бо мав нагоду співпрацювати з ним в Науковому Т-ві ім. Шевченка та в ,,Літературно-науковому віснику'', від 1914 р. аж до його смерти. І написав про нього понад тридцять статей і рецензій, в тому тринадцять в одному тільки 1956 р. на сторіччя з дня Франкового народження, остання з них — ,,Великий Каменяр''; ,,життя і заслуги Івана Франка'' з нагоди 100-ліття народження і 40-ліття смерти (Вінніпеґ, 1956, 63 ст.).

В цій книжечці Дорошенко обороняє Франка перед совєтськими фальшуваннями і заперечує совєтські перекручування, що ніби Франко був до кінця свого життя марксівських переконань і безвірником-атеїстом. Він признає, що Франко в певному часі, за своєї молодости був соціялістом, але не марксівського, а драгоманівського, етичного типу, а в старшому віці він відійшов від соціялізму і в 1898 р. виступив з радикальної партії та в низці статей поборював комуністичні ідеї, висмівав соціялістичні ,,готові формули'' соціялдемократів, якими вони дуже легко вирішували найскладніші проблеми. Він на доказ приводить різні Франкові висловлювання, які показують правдиві погляди Франка — в засаді антимарксиста й антикомуніста та оборонця людської й національної свободи.[27]

Він також розвіяв туман про Франків атеїзм і безвірність та багатьома фактами з життя Франка показав, що Франко ніколи не виступав ні проти релігії, ні проти Церкви, ні навіть проти духовенства, тільки був ворогом надуживання релігії і Церкви у ворожих для народу цілях. І хоч Франко окричаний як матеріяліст, то все таки він ніколи не заперечував духової сторони в людському житті,[28] і на це

---

[26] ,,Сучасність'' ч. 1, 1963, 97-115.

[27] ,,Великий Каменяр'', ст. 27.

[28] ,,Великий Каменяр'', ст. 29,

дає певні докази, як, напр., зізнання самого Франка, який писав у передмові до збірки ,,Із літ моєї молодости'' (Львів, 1914):,,...я переходив різні ступні розвою, займався дуже різнородною роботою, служив різним напрямам... та скрізь і завсігди у мене була одна провідна думка — служити інтересам мойого рідного народу та загально-людським поступовим гуманним ідеям''.[29]

Таким способом Дорошенко, обороняючи Франка від різних неоправданих закидів, виявляв і себе самого, свої погляди, в тому й літературні, які сходилися з Франковими, бо походили, бодай частинно, з одного джерела, частинно тому, що Франко черпав не з одного джерела та й сам був теоретиком літератури. І Дорошенко високо поважав Франка, цінив його погляди і був його однодумцем у багатьох справах, в тому й літературних. Але це йому не перешкодило написати досить гостру критику на його ,,Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р.'', який він оцінив як незадовільний ні обсягом матеріялу, ні повнотою характеристик окремих літературних явищ і письменників, ні викладом, ні мовою, а без того, казав, нема історії літератури, є тільки суха бібліографія, а що ближче до наших часів, то більше сторінки ,,Нарису'' нагадують каталог.[30] Франко пізніше з огірченням згадував, що мав досить сумний досвід з рецензентами ,,Нарису...'', бо один Дорошенко (Дмитро) в київській ,,Раді'', а другий (Володимир) в ЛНВ ,,зробили собі приємність, кажучи вульгарно ,,попицькати'' його працю, ставлячи до ,,Нарису'' такі вимоги, як до певного курсу історії літератури''.[31]

Але Дорошенко був здебільша справедливий, хоч темпераментний і гострословний критик і не щадив слабого твору чи праці, навіть як то була праця Франкова. Але тоді, в 1910 р. він ще мало знав Франка, бо всього другий чи третій рік жив у Львові і малощо знав про нього. Але він гостро критикував також інших авторів, зокрема модерністів, напр. про Грицька Чупринку писав що ,,се людина безладдя'', а його збірка ,,Ураган'' претенсіозна, і в ній нема нічого ураганського, крім вигуків. В тому ж дусі писав і про Пачовського, Олеся, про ,,дуже низької якости'' праці О. Барвінського, О. Макарушки, О. Огоновського, Б. Лепкого — вони всі були народовці, з якими соціялісти воювали і всім закидав асуспільний підхід, нехтування економічних умовин, відірвання від ґрунту, бо ці погляди лишилися для нього аксіомою. Але не раз він писав і зовсім несоціологічні статті чи рецензії, напр., у 1922 р. написав у ЛВН зовсім неочікувану статтю ,,Борці за красу і волю'',[32] в якій згадав трьох письменників модерного напряму — Володимира Самійленка, Миколу Вороного й Ольгу Кобилянську, ,,три імена світять яскравим світлом'', що працюють для добра народу й літератури. Самійленка він цінив за те, що він звернувся вже вчасно до европейських джерел, а невеликий його розмірно літературний дорібок оцінював як

---

[29] Там же, ст. 23.

[30] ЛНВ кн. 7, 1910.

[31] І. І. Басс. І. Франко. Біографія. К. 1966, ст. 231.

[32] ЛНВ ч. 1, 1922, ст. 64-71.

багатий і цінний. „Вірш його благородно простий і витончений". Нема крикливих ефектів, робленого патасу.[33] Але ці компліменти Дорошенко дав йому, мабуть, за те, що він роздумував над людським життям, болів недолею пригніченого рідного народу й боровся за його волю, творячи красу його літератури. Це досить несподівана для нього оцінка модерністичного поета.

Так само прихильно оцінив він Миколу Вороного, який, мовляв, збагачує українську літературу прегарними перекладами чужих поетів (перш за все модерністів), взорується головно на найкращих поетах Заходу, — а то були саме поети модерністи, з соціялістичного погляду майже безвартісні поети. Його мову він уважає добіркою, чого не можна заперечити, інтелігентною, без сліду варваризмів і хуторянства. Зокрема він цінить його за гарячий український патріотизм і свободолюбність. Вороний для нього правдивий поет з Божої ласки і тонкий знавець і цінитель мистецтва. Варто при цій нагоді згадати, що Вороний також належав колись до РУП і визнавав деякі суспільницькі засади, як людина, але як поет він стояв на позиціях модернізму, отже ідеалістичної концепції.

Звідки взялася в Дорошенка така прихильність до Вороного, одного з передових модерністів першого етапу, коли соціялісти ставилися до модернізму вороже, не знаємо, можемо лише здогадуватися чи припускати, що через те, що Вороний був українським патріотом і щиро любив Україну, любив її так само, як красу. У своєму вірші „Краса" Вороний в останніх рядках писав: „Мій друже, я Красу люблю, Як рідну Україну", а це значить, коментує Дорошенко, що Україна і Краса, це одне для нього, а коли так, то може йому дарувати модерністичні „гріхи". І хоч Вороний признається, що він „кохати й кохатися рад до власного сконання'(„Кредо"), та все ж кидає він любці такі слова: „Та коли ти Вкраїни не кохаєш — Ти не моя". Для нього було „великою честю прийняти смерть за любий рідний край".

Можливо, що цим патріотизмом Вороний полонив Дорошенка й окупив ним свою особисту лірику, яка для соціялістів була червоною плахтою. Але Вороний був також членом тієї самої партії РУП, що й Дорошенко, отже „не чужі були йому роздумування над людським життям, людською недолею й призначенням . . . "[34] а цього, мабуть, було досить, щоб заслужити на визнання такого суворого критика як Дорошенко.

Третім письменником у цій же статті була Ольга Кобилянська, яку Дорошенко високо цінив і розглядав як реалістичну письменницю, але в кращім, благороднім значенню цього слова, бо „в своїх творах вона побивається за кращу долю пригнобленої жінки інтеліґентки і пригнобленого народу, тому її творчість для Дорошенка була повна глибокого суспільного значення. Він уважав її борцем за краще життя, — хоч вона за те зовсім не боролася,— за кращі взаємини між людьми і за визволення рідного краю.

---

[33] Там же, ст. 65.

[34] Там же, ст. 69.

Але зовсім інакше бачив Кобилянську той же критик, якого Дорошенко сам критикував, Микола Євшан, що його етюд визначив як найменше вдатний, хоч найбільше характеристичний для його критичної методи. Се, мовляв, швидше якийсь настроєвий малюнок, ніж живий образ письменниці. Замість плястичної постаті — якась неясна тінь з долини Елізіюму''.[35]

Це правда, що Євшан тут зовсім поминув соціяльну сторінку творів Кобилянської (на яку дуже зважав Дорошенко), бо для нього Кобилянська була ,,дійсним жрецем мистецтва'', що перебуває у вищих сферах духа. Він стверджує, що вона дуже мало описує зовнішні події, бо її герої живуть мало інтересами дійсного життя, вона головно звертала увагу на психологію своїх постатей.

Дорошенко, щоправда, також підкреслює психологічну сторону творчости Кобилянської, яка перша в українській літературі звернула на це увагу, але все таки тло, на котрім виведені ці герої, середовище, в якім вони живуть і діють, на думку Дорошенка, глибоко реалістичне, вірне і правдиве. Цього, очевидно, не можна заперечити, але тут тло залишається тлом без суспільного значення. Дорошенко відкидає думку про ніцшеанство Кобилянської, бо письменниці, на його думку, ішло не про надлюдину, тільки про сучасну свідому і творчу людину, а проти ніцшеанства промовляє цілий ряд творів, де саме малюється доля бідної людини, і малюється з любов'ю і жалем до людського горя й поневірки''.[36] Зовсім зрозуміло, що Дорошенко інакше й не міг сказати, хотівши бути вірним своїм поглядам, але чи його погляди витримують критику, це інша справа. Про ці відмінні погляди можна сказати, що до великого письменника можна підходити з різних боків чи становища — приземного, як Дорошенко, і надземного, як Євшан, який шукав у літературних творах зовсім не того самого, що Дорошенко, хоч обидва в дечому сходилися.

На цьому доведеться закінчити цей побіжний розгляд Дорошенкових літературно-естетичних поглядів і зробити підсумок, що він був один із тих літературних критиків та істориків літератури, які визнавали суспільницьку ролю і вартість літератури і призначували їй службову ролю, — мовляв, література має служити громадським потребам, отже її роля допоміжна, література для життя.

* * *

Володимир Дорошенко народився 3 жовтня 1879 р. в Петрограді в родині військового лікаря, який походив з Полтавщини, де мав певний маєток, у с. Білоцерківці, куди й вернувся через рік після народження сина, зрезигнувавши із столичної кар'єри, щоб виховувати дітей на рідній землі. Там він працював на посаді земського лікаря. Володимир виростав у Білоцерківці, потім учився в середній

[35] Там же, ст. 207.
[36] Там же, ст. 71.

школі в м. Прилуках, а пізніш у Московському ун-ті на правничому й історично-філологічному факультетах. В 1900 р. брав участь у творенні першої української самостійницікої партії РУП і в часі студій був активний політично, тому й пізніше просидів півтора року в російській в'язниці. Але ще перед тим, у 1904 р. він побував у Львові на організованому М. Грушевським курсі українознавства, мандрував трохи по Гуцульщині та Бойківщині в часі вакацій і ближче пізнав життя українського народу в Галичині. Коли скінчив студії, став працювати у статистичному бюрі губерніяльного земства в Полтаві з 1905 р.

У 1907 р. виступав як свідок оборони в процесі вбивників кол. воєнного генерал-губернатора Полковнікова і просидів у тюрмі до весни 1908 р. Три рази ставав перед воєнним судом і врешті був звільнений, але прокуратор вніс спротив, і головний воєнний трибунал у Петрограді скасував звільнення й визначив нову розправу. Це й спонукало Дорошенка покинути Україну й переїхати до Галичини ще того самого року.

У Львові йому пощастило влаштуватися на працю в бібліотеці НТШ, де він спочатку працював як щоденний робітник, потім як постійний працівник, помічник управителя, його заступник і врешті як директор. В 1909 р. він записався на філологічний факультет Львівського ун-ту, де пройшов повний курс українознавства протягом чотирьох років.

В 1914 р. емігрував до Відня, перед приходом російської армії до Галичини, і був там співосновником Союзу визволення України (СВУ), і редактором його видань — ,,Вісника СВУ''. В 1916 р. вернувся до Львова і працював, з однорічною перервою, управителем бібліотеки НТШ, поки не вернувся з війни її директор Іван Кревецький. В 1918 р. виїхав з делегацією (М. Кордуба, О. Безпалко) в дипломатичній місії до гетьмана Скоропадського до Києва, і там пробув до січня 1919 р., а восени 1919 р., вернувся, з галицькими депутатами на Трудовий конгрес до Галичини і працював певний час в редакції щоденника уряду ЗУНР ,,Републиканець'' за редакцію І. Кревецького.

Після упадку ЗУНР вернувся, восени 1919 р., до Львова на попередню посаду в бібліотеці НТШ. Коли ж до бібліотеки вернувся її директор Іван Кревецький, Дорошенко працював як його заступник, а від 1937 р., коли І. Кревецький зрезигнував через хворість, Дорошенко став на його місце директором бібліотеки і працював на тій посаді до 1944 р., а тоді покинув Львів і виїхав на Захід, щоб не зустрітися знову з російськими большевиками, які далися йому взнаки за першої інвазії в 1940 р. В Европі перебував якийсь час у Парижі, потім у ДіПі таборах у Карсфельді і Берхтесґадені, а в 1949 р. виїхав до ЗСА й поселився у Філядельфії.

Докладна бібліографія його праць чекає ще свого дослідника, бо він сам як бібліотекар і бібліограф не залишив повної бібліографії своїх писань. Бібліографія, подана в брошурі С. Микитки з 1955 р., є тільки частиною його писань, які він собі пригадав. Покинув цей світ Дорошенко 25 серпня 1963 р. на 84 році життя.

ВОЛОДИМИР БЕЗУШКО — ЛІТЕРАТУРОЗНАВЕЦЬ І ПЕДАГОГ

Олександер Лужницький

ВОЛОДИМИР БЕЗУШКО, доктор філософії й професор високих шкіл, один із трьох сеньйорів української науки, які живуть чи жили на терені філядельфійського Осередку праці НТШ і яким присвячений цей том Записок НТШ, дослідник літератури і визначний педагог, довголітній учитель-викладач українських середніх шкіл у Західній Україні, а потім викладач американських каледжів та університетів, професор педагогіки Українського вільного університету в Мюнхені.

Народився 22 серпня 1894 р. в с. Корчині Стрийського повіту в Галичині в селянській родині. Середню освіту одержав у польській гімназії (української тоді ще не було) у Стрию й завершив її іспитом зрілости в 1914 р. Коли почалася перша світова війна і творився корпус Українських січових стрільців, званих пізніше УСС ,,усусусами'', Володимир Безушко зголосився добровільно до військової служби, але тоді ще йому не пощастило стати із зброєю в руках проти нашого відвічного ворога Москви. Аж у 1915 р. він був мобілізований до австрійської армії і потім включений до корпусу УСС, з яким воював на російському й італійському фронтах до 1918 р. На весні того ж року одержав тимчасову відпустку на студії у Львівському університеті, але незабаром поляки зайняли Львів, у 1919 р., і він перебрався нелегально через границю до Чехословаччини і з допомогою братів в Америці почав студії у Празькому університеті. Потім студіював ще в Ґрацькому й Віденському ун-тах. Предметом його студій була англійська мова й література та славістика, а пізще ще педагогіка. Від 1922 до 1925 жив на Закарпатті і працював інструктором учнів ОО Василіян, рівночасно готуючись до учительського іспиту й докторату. В 1925 р. закінчив студії в Ґрацу, зложив кінцевий іспит і одержав диплом доктора філософії. З весною 1926 р. вернувся на Закарпаття, але чеська влада відмовила йому права залишатися на Закарпатті, і він мусів вернутися під польську окупацію до Галичини, де потім працював у вчительських семінаріях і гімназіях — у Стрию був управителем учительської семінарії, потім учителював у Самборі, Бережанах, Кросні, Криниці, Яворові та Перемишлі. В 1929 р. поїхав до Кракова на педагогічні студії в Краківському ун-ті, де й одержав у 1931 р. диплом магістра педагогіки. Після того вчив у народних школах, був управителем Зразкової школи та учителем семінарії для учителів дошкілля. За німецької окупації Галичини був директором гімназії в Яворові, а

потім помандрував до Німеччини і працював перекладачем в американських установах, де поміг багатьом нашим людям виїхати за море. В 1944-1947 рр. жив у скитальських таборах в Німеччині і продовжував студії педагогіки в УВУ, і там одержав ступінь приватдоцента педагогіки. В 1947 р. переїхав до ЗСА й незабаром одержав посаду викладача німецької мови й літератури в Ксавієр ун-ті в Синсинаті (Огайо). Таким чином він був перший з-поміж новоприбулих українців, що почав працювати в американському університеті, хоча доводилось часом працювати й фізично. В 1953 р. поїхав до Мюнхену й одержав в УВУ ступінь доктора педагогіки й позицію доцента, а в 1968 р. УВУ іменував його надзвичайним професором педагогіки. Пізніше В. Б. Працював на півставки в Ратґерс ун-ті, Відділ у Кемдені (Н. Дж.).

Літературно-наукову й педагогічно-наукову працю почав ще на рідних землях, у 20-х роках. З його власної згадки знаємо, що він друкував у ,,Ділі'' рецензію на повість Богдана Лепкого ,,Мазепа'', яка появилася була в тому ж році, і був перший, хто вказував на небуденні якості цього твору, які містилися в декількох його характерах (див. його стаття ,,Останній твір Богдана Лепкого'', ,,Америка'' ч. ? 1955). Але перша його наукова праця, надрукована в Записках НТШ у Львові (т. ?, 1934), то була праця з англійської літератури п. з. ,,Вілліям Шекспір — републіканець''. Про цього світового письменника проф. Безушко писав пізніше ще кілька разів у періодичній пресі, от хочби з приводу появи Шекспірових сонетів у перекладі і з коментарем Ігоря Костецького в 1958 р., проф. Безушко висловив думку, що Шекспір належав до геніїв, які розвивалися й росли духово, а це, на його думку, один із важливих доказів автентичности його творів, бо спочатку він писав римовані вірші, потім перейшов на неримовані, але вдосконалював віршову форму. Найвище мистецтво Шекспір виявив у драмі ,,Антоній і Клеопатра'' та в ,,Бурі''. Переклади Костецького автор оцінює прихильно і вважає їх чималим еміграційним осягом, хоч бачить у них певні недоліки, як нпр., те, що він, перекладач, нагромадив багато коротких слів, скорочував українські слова на чужий лад, архаїзував українську мову нібито під мову 17 ст., внаслідок чого в його перекладах багато полонізмів, яких не треба було вводити в українську мову. Але Шекспіра він уважає одним із найбільших у світовій літературі драматургів, що належав до кляси драматичного минулого, як Есхіл, Еврипід, Софокл, Аристофан і Плявт. В. Безушко і сам перекладав Шекспірові сонети.

З українських письменників проф. Безушко чимало уваги присвятив творчості відомого галицького письменника Богдана Лепкого, про якого написав більшу статтю, що друкувалася в ,,Америці'' в 1952 р., і назвав його ,,гордістю Галичини''. Його бажанням було вивести Богдана Лепкого у світ і показати тому світові ,,як справді виглядала Галичина''. Він ставив Лепкого на перше місце між галицькими письменниками після Франка і Стефаника. В образі Мазепи в трилогії Лепкого він бачить самого письменника. Підкреслював у нього добре обізнання з галицьким

життям, особливо в його оповіданнях. В трилогії ,,Мазепа'' Лепкий відображує часи української національної революції в 1917-1920-х роках. Цей твір, пише він, для нас може ще бути проекцією на майбутнє.

Свій нарис про Лепкого В. Безушко уважав початком до дальших студій цього письменника інших дослідників, які б видали повне видання його творів, бо Лепкий, за його словами, це опікунчий дах українського народу, для якого письменник працював усе своє життя і після смерти веде його своїми творами в краще майбутнє.

Проф. Безушко писав ще про ,,Мазепу'' Лепкого пізніше, в 1955 р., коли НТШ в Ню Йорку, на спілку з УВАН, видали останній твір Б. Лепкого ,,Мазепа'', хоча з кільканадцятилітнім опізненням. Цим способом, писав він, закінчено цикл повістей, яких темою є військові дії Мазепи. І виповнено також бажання автора дати твір до рук читацької публіки. ,,Твір може бути правдивою несподіванкою для обізнаних з попередніми томами... ,,Полтава'', ,,Мазепа'' — твір повний дії, руху і контактів з різними національностями...''(див. ,,Останній твір Богдана Лепкого'', ,,Америка'' ч. ? 1955).

Інший письменник, якого творчістю цікавився проф. Безушко, був Микола Гоголь, про якого він написав окрему літературну студію, що рахується його найважнішою публікацією та одною з небагатьох українських праць про Гоголя. В 1952 р. літературний світ відзначив 100-річчя від дня смерти Гоголя, і в різних мовах появилося тоді багато статтей про нього, в тому й українських, але суперечливих, бо одні автори обороняли Гоголя, інші його засуджували, а це спонукало його, проф. Безушка, познайомитися ближче з Гоголем та його творами, як і з европейською критичною літературою про нього. Вислідом тієї праці і була оця літературна студія (друкувалася спершу у канадській газеті ,,Новий шлях'', а потім вийшла окремою книжкою у вид-ві ,,Культура й освіта'', Вінніпеґ, 1956, 104 ст.).

В цій студії автор вже на початку стверджує, що Гоголь не може бути зразком політичного становища, бо він не мав постійного напряму в політиці, тому що не був політиком, але він заслуговує на те, щоб його трактувати справедливо, а надто, що він належить до світової літератури, не тільки російської, а його перші твори, хоч і російською мовою, але на українські теми, і тому ми їх відкинути ніяк не можемо. Гоголь народився на Україні і всебічно з нею зв'язаний — з природою, психікою народу та його звичаями, але він пристав до російського народу, до якого духово не належав, і то було причиною його особистої трагедії. Хоч російські слов'янофіли намагалися притягнути його до себе, але він не дався втягнути в політику чи до політичного табору, тому росіяни ставилися до нього з недовір'ям. Пушкін називав його хитрим малоросом, а В. Бєлінський писав у листі до Аксакова, що Гоголь не *русский* поет в тому сенсі, що Пушкін. Сам автор вірить, що Гоголь був душею українцем, що видно і з його оповідань на українські теми, які він ставить високо, тим більше, що вони викликали у світі зацікавлення

Україною, але й у земляків своїх будили вони національну свідомість, хоч сам Гоголь не мав цього на умі, бо писав про те, що любив і що йому було близьке. А щодо його творів на російські теми, а зокрема щодо „Ревізора", то автор думає, що Гоголь дав сатиру на чиновничу Росію, в якій немає навіть поліцейського порядку, жодних ґарантій для охорони особистої свободи і чести, а велика грабіж тих, що мають владу. Автор познайомився з іншомовною критичною літературою, російською, німецькою, французькою та англійською і приводить окремі думки різних авторів, що писали про Гоголя.

Цікавий тут і передостанній розділ, в якому автор обговорює різні питання, як Гоголь і мати, Гоголь і жінки, Гоголь і релігія, національність Гоголя. Це питання автор пояснює так, що Гоголь ніколи не вирікся українства, а його вислови про його ж русскість відомі були тільки малій групі людей, а надруковані були аж по смерті. Але хоч він говорив часом, що він *русский*, то все таки ніколи не перестав бути малоруським у всій своїй суті. І це правда. Російський народ, каже автор, виявив хижацьку натуру, жажду загарбати чужі землі, ненаситність у збагачуванні і т. п., а Гоголь завжди виявляв протилежні риси, він засуджував Чічікова, якого зробив типом ненаситного москаля.

Про Гоголя писав проф. Безушко і пізніше, можна згадати його статтю в „Листах до приятелів" (ч. 7-8, 1960, ст. 10-11) „Микола Гоголь" як відзив на статтю проф. Чубатого (в „Америці") „Чи варто відвойовувати Гоголя для українства?" Автор відповіді думає, що скільки б ми не писали й не давали доказів проти українства Гоголя, він все одно належить до історії української культури, бо в його оповіданнях є стільки психічної атмосфери і так дуже проявляється свободолюбний український дух у „Ревізорі" і в „Мертвих душах", що трудно не зачислити тих його творів до української літератури. Проросійські речі там пов'язані неорганічно, вони штучно дочеплені. На думку автора, Гоголя не треба відвойовувати, бо він і до нас належить, тільки що наше хаотичне життя (недержавне) досі не дало цього належно виявити.

Студію проф. Безушка про Гоголя треба визнати незвичайно цінною, зокрема й тому, що він був перший, хто досліджував творчість Гоголя з погляду психоаналізи й англійської критики, не зважаючи на те, що з деякими його поглядами можна й не згоджуватись. А щодо того, що в Гоголя була українська душа, то в нас цього, здається, ніхто й не заперечує, але до української літератури його не можна формально зарахувати, бо він не написав українською мовою ніже одного оповідання, отже немає ніякої реальної підстави включати його до історії української літератури. А щодо української тематики, то вона ніколи не вирішує приналежности письменника до тієї чи іншої літератури. Цю приналежність вирішує тільки мова і вона єдина. Письменники, що писали двома мовами, належать до двох літератур.

Не поминув проф. Безушко і наших велетнів — Шевченка, Франка і Лесі Українки. До Шевченка звертався він не раз і не два. У статті „Деякі проблеми в поезії Тараса Шевченка" розглядає власне деякі проблеми, як, напр., жінка в творах Шевченка або злі люди на світі. В першій він підкреслює, що Шевченко щиро й глибоко співчував лихій долі жінок, славив материнство, але й показував лиху матір, що змушує доньку вийти заміж за нелюба, або губить дочку із заздрости. В багатьох поезіях Шевченка автор знаходить образи лихих людей — батька, що топить дитину, варнака, що втопив солдата („москаля") і спалив його майно, нелюдяних панів, що зневажали людину і знущалися над нею, позбавляючи волі, занапащуючи дівчат, та інші. В довшій статті „Повісті Тараса Шевченка" автор розглядає такі прозові твори поета, як „Музика", „Княгиня", „Близнюки", „Капітанша", „Нещасний" та інші. В кожній повісті він підкреслює якусь її особливість. Тут він цікавиться також ставленням поета до Церкви і стверджує, що Шевченкове ставлення до Церкви було позитивне, як і до її служителів, хоч до деяких, що не зважали на свій духовний стан і чинили зло, поет ставився критично. Автор думає, що не всім повістям Шевченка однакова ціна, деякі не викінчені, тому одні вийшли кращі, інші менше задовільні. Інші статті про Шевченка друкувалися в „Свободі" (1963) та в „Америці" (1964).

Франкові проф. Безушко присвятив більшу працю українською мовою „Життя і творчість Івана Франка" (200 сторінок) і меншу, англійською мовою (50 ст.). Цю працю автор починає від а-б-в про Франка, цебто з його життєпису, але то було, на його думку, потрібне для того, що в газетних чи журнальних статтях про Франка обговорюють звичайно якісь проблеми, тому багато читачів мало або й нічого не знають про його життя, а газетну статтю легко прочитає кожний читач, то й познайомиться не тільки з його життям, але і з творчістю.

Про Лесю Українку проф. Безушко написав статтю англійською мовою, і вона була надрукована в журналі (*The Slavic a. East European Journal,* 1958)

В педагогічній ділянці проф. Безушко виступив уперше із студією про американського теоретика виховання Джана Дюї, якого писання він студіював ще в університеті і його думки зіставляв з виховною практикою в Галичині. Педагогічні студії він закінчив докторатом в УВУ, захистивши дисертацію „Джан Дюї філософ і педагог". То була його перша науково-дослідна праця.

В останніх роках свого життя проф. Безушко присвячувався студіям творчости Григорія Сковороди і старався порівняльною методою на основі студій европейської психології й філософії окреслити глибинні елементи українського світогляду Сковороди.

Окрім згаданих праць, проф. Безушко написав, за його власними даними, більше як двісті статтей та есеїв обидвома мовами, українською й англійською, але вони й не охоплені бібліографією.

Деякі з них подаємо нижче за автором.

,,Роди зображень'', (,,Учитель'', Ужгород, 1923);

,,Чому школа має бути діяльна?'' (,,*Шлях виховання і навчання'',* Львів, 1931);

,,Хмельниччина в кореспонденції Терлова, секретаря Кромвела'', *,,Червона калина'',* 1931;

,,Нова польська шкільна реформа'', *Діло,* 1932;

,,Нова школа'', *Рідна школа* 1933;

,,Тарас Шевченко в англійському перекладі. *Збірник на пошану І. Огієнка.* Варшава, 1937.

,,Чи вільно бити дітей?'' *Краківські вісті* 1942;

,,Шекспір і Шевченко'', Філядельфія 1948.

,,Ще про назву Україна англійською мовою''. *Америка* 12 квітня, 1950.

,,Мігуель Сервантес та Іван Франко'', *,,Юкрейнієн Віклі''* в трьох числах 1957;

,,Леся Українка''. В ж. *The Slavic a. East European Journal,* 1958;

,,Повісті Шевченка''. (ЗНТШ, Н. Й. 1965)

,,Студія П. Дебречені про М. Гоголя в ,,Працях Американського філософічного т-ва'', *,,Листи до приятелів'',* Нюарк 1967.

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА ПІСЛЯ ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ

Богдан Романенчук

Українська література на рідних землях, окупованих російськими большевиками, зазнала важкої долі у своєму розвитку і, замість бути свобідним виявом вільнолюбного духа українського народу, була змушена комуністичною партією стати на службу російському окупантові, проти життєвих інтересів українського народу, і помагати йому поневолювати рідний український нарід.[1]

Після першої світової війни й українських визвольних змагань 1917-1920 рр., які закінчилися нещасливо, власне окупацією України російськими большевиками, українська література, що до того часу розвивалася більше або менше свобідно, залежно від політичних обставин, і в національному, а радше, національно-соціяльному дусі, в дальшому розвитку пішла, силою політичних обставин, двома відмінними шляхами, з яких один і далі був своїм духом національний і характером прозахідний, а другий став своєю суттю антинаціональний, бо клясово-інтернаціональний і своїм характером проросійський і протизахідний, бо большевицька комуністична партія, що разом із українською територією опанувала й українську літературу з мистецтвом і все духове життя українського народу, була російським знаряддям в намаганні опанувати світ під маскою визволення робітництва від капіталістичного гніту, цебто під гаслом „пролетарі всіх країн єднайтеся'' і... поможіть Росії завоювати решту вільного світу.

Російська большевицька революція принесла з собою великі пляни „перетворення світу'', цебто знищення існуючого суспільно-політичного ладу і побудови нового, комуністичного, нібито найбільш людяного й людського, але в своїй суті нереального й утопійного ладу, тому й опертого на примусі, насильстві, тотальному поневоленні людини під облудною маскою гуманізму, добра для всього людства і окремої людини, бо „людина звучить гордо'', як

---

[1] Ця стаття, що є поширеною доповіддю на одному з засідань Осередку НТШ у Філядельфії, не є ані історією, ані навіть оглядом української літератури після другої світової війни, тільки є загальним переглядом її положення й умов та етапів її розвитку. Спочатку стаття була запланована на дві частини, і друга частина мала бути присвячена еміграційній літературі після 2-ї світової війни, але тому що в ході роботи стаття дуже розрослася, довелося її поділити на три частини і дві дальші відложити на іншу можливість друку, щоб не перетяжувати цього видання. Друга частина буде присвячена літературі 60-х років, а третя еміграційній літературі.

казав перший російський пролетарський письменник Максим Ґорькій. ,,Людина звучить гордо'', це правда, але та людина, що тотально приймає комунізм і беззастережно йому підпорядковується й визнає його право на володіння світом, а хто партії комуністичній тотально не підчиняється, людиною в дійсності не рахується й не має навіть стільки вартости, що тварина, бо робочу тварину в Совєтському союзі більше шанують, ніж некомуністичну людину.

Комуністична доктрина основана на матеріялістичній концепції будови світу і на марксо-ленінській суспільно-політичній ідеології, яка трактує літературу й мистецтво не як вільну духову діяльність людини, тільки як розумову діяльність, подібну до наукової, що має пізнавальну вартість і призначена для практичних суспільних і політичних цілей, а в даному випадку — побудови нового, комуністичного, суспільного ладу й нового суспільства, а що основою того нового ладу й суспільства стала, замість нації, кляса, то й нова література мусіла стати клясовою і служити інтересам пролетарської робітничої кляси, під якою від самого початку маскується російська завойовницька ідея. Вільної від цих потреб літературно-мистецької творчости комуністична партія не допускає, бо мистець і письменник становить для неї невідривну від суспільства (пролетарського) частину й не може бути вільним від того суспільства, тому й мусить працювати для нього, трудитися для його суспільних і політичних потреб. Отже коли література й мистецтво є діяльністю людини як суспільної клітини, то силою того факту вона теж мусить бути суспільна, цебто мусить стояти на послугах суспільства. А тому що клясову суспільність, пролетаріят, репрезентує і від його імени діє комуністична партія, то пролетарська література те саме, що партійна література, а ця, в свою чергу, те саме, що народна література, бо робітництво й селянство, цебто пролетаріят, творять спільноту, яку соціялізм називає народом взагалі, а не народом в розумінні національности, тому й народність і партійність — одне й те саме.

Єдине, що залишилося національне в клясовій пролетарській літературі, це мова пролетаріяту кожного народу, тому пролетарська література мусіла бути спочатку національна формою, цебто мовою, але соціялістична змістом і духом. Коли пролетаріят кожного народу опанує ,,інтернаціональну'' російську мову, до чого сьогодні комуністична партія дуже інтенсивно змагає, включаючи до тієї акції й національних культурних діячів окремих народів, то література стане не тільки інтернаціональна змістом, але й формою, і для літератури національними мовами не буде ніякої потреби, бо всі мусітимуть користуватися ,,спільною'' російською мовою. Таким способом російська мова стане єдиною світовою мовою, перед якою схилятимуться всі народи світу. Треба одначе, сказати, що вільний ще сьогодні західний світ підсвідомо, а подекуди й свідомо сприяє цим змаганням Росії своєю політикою непротивлення російському злу.

Спочатку одначе українська література і в ,,пролетарському царстві'' змагалася за право на існування й свобідну творчість побіч, а не раз і під маскою пролетарської літератури, але партія скерувала проти неї всі свої сили й засоби, з державно-політичним апаратом,

в'язницями й конц. таборами включно, не відкидаючи й убивства, як то діялось у 30-х роках, коли з партійної волі згинуло в Україні понад дві сотні писменників, мистців і різних культурних діячів, навіть таких, що шкідливими могли бути тільки потенціяльно, з тих міркувань, що були українцями й не ставали відразу пролетарськими, цебто виразно й ясно комуністичними письменниками.

Незалежно від того, що до партії пристало чимало давніших поетів і письменників та критиків, які з таких чи інших мотивів приймали програму партії і ставали пролетарськими, партія почала все таки творити власні літературні кадри, які мали бути беззастережно віддані партії і сліпо приймати партійні вимоги, мобілізуючи до літератури робітничу й селянську молодь, яка вміла заледве держати перо в руках. Мобілізацією молоді до літератури займалися такі літературні організації, як ,,Гарт'', ,,Плуг'', ,,Молодняк'' та ВУСПП. Вислід тієї акції був такий, що до літератури почав напливати цілком сирий, непідготований елемент, який відразу почав заливати літературні журнали й газети примітивним віршуванням та низькоякісною прозою чи драмою. Ці кандидати в письменники відразу одержували партійний квиток і входили до літературних організацій, бо вони без сумнівів і вагань приймали партійні вимоги й директиви і зовсім не турбувалися мистецькою сторінкою своїх творів, а партія цього від них не вимагала, оскільки для неї вся вартість літератури полягала не в досконалості форми, а в комуністичній ідейності, а цю вимогу літературні рекрути легко могли задовільнити, бо партійні вимоги були для них зовсім не важкі. Йшло головно про те, щоб прославляти й пропагувати комунізм та ганити й опльовувати все вороже комунізмові і те, що беззастережно не підчинялося партії.

Проти такої політики одначе виступали професійні письменники, які приймали в засаді партійну програму, але вимагали від письменників літературних кваліфікацій та відповідного мистецького рівня. На тому тлі між письменниками поставали суперечки, які розвинулися в широку літературну дискусію, що тривала майже три роки (1925-1928) і скінчилася перемогою партії. На одному боці стояли професійні письменники й прихильники свобідної творчости з М. Хвильовим на чолі та з участю групи неоклясиків, а на другому — партійні письменники, які заступали й обороняли партійні вимоги й інтереси. Хвильовий писав у своїх фейлетонах і памфлетах, що ,,масовізм'' різних літературних організацій, цебто масове вербування охотників до літератури веде до графоманства, зниження мистецького рівня й упадку літератури, тому й закликав молодь до навчання, а літературні організації до ,,відшиття'', цебто відкинення від літературного мистецтва різних писак і графоманів. Цим він не замикав молоді дороги до літератури, тільки вимагав від неї літературної освіти й підготови. Крім того, він закликав орієнтуватися на европейську літературу з її великим мистецьким досвідом, замість на російську, від якої, як він казав, не можна нічого навчитися, оскільки вона й сама вчиться від Европи, отже українській літературі краще

черпати безпосередно з перших джерел, аніж із другої, російської руки, хоч великої вартости російської літератури він не заперечував.

В 1926 р. в дискусію вмішався Центральний комітет партії і засудив кличі орієнтації на Европу як кличі дрібної буржуазії, яка відмежовується від Москви — ,,цитаделі міжнародної революції,'' а пролетаріят цим шляхам розвитку протиставить нібито самостійний розвиток української культури і виявлення всіх творчих сил українського народу, але... ,,шляхом єднання і співробітництва з братнім російським народом''.[2]

Яке значення мало для української літератури то нібито ,,братнє співробітництво'', вже й тоді було добре видно, а ще більше виявилося пізніше, коли понад дві сотні українських письменників і мистців та інших культурних діячів були репресовані і знищені.

В 1927 р. ЦК партії видав нове рішення, в якому міцно наголошував велике значення літератури як засобу піднесення культури робітничо-селянських мас і закликав творити ,,суспільне пролетарське оточення'' для української літератури й керувати тим оточенням та постійно виявляти нові літературні сили з лав робітництва. Цим рішенням ЦК тільки потвердив ті засади, проти яких виступали тодішні дисиденти, а про підвищення мистецької якости сказав тільки дуже загально як про вартості зовсім другорядні. Натомість виразно й гостро підкреслював потребу поборювати протиреволюційні та ліберальні вияви в літературі. В дійсності висока мистецька якість літературних творів, якої домагалися дисиденти, була визначена майже як буржуазно-революційна контрреволюція.

Особливу увагу звернула партія на формування кадрів марксівської критики та визначила їй ролю як своєрідної літературної поліції, якої завданням було висліджувати й денунціювати ,,ворогів народу'' в літературі.

У 1929 р. відбувся в Москві перший ,,тиждень української літератури'' (пізніше декада), який став початком ,,вічної'' і ,,незламної'' дружби російського й українського народів, і з того часу ,,братній російський нарід'' щораз ,,дружніше'' й міцніше почав стискати український нарід у своїх сталінсько-брежнєвських обіймах та ще й вимагати за це подяки, любови й похвали.

Та все таки тодішні літературні дисиденти не відразу скорились і не замовкли. Нерівна боротьба тривала ще яких шість чи сім років, але партійний фронт що раз більше міцнів, нахабнів і безоглядно поборював усе, що не вкладалося в рамки партійної програми. А на початку 30-х років партія вирішила скінчити з усякою опозицією й інакшедуманням і почала що раз більше переслідувати й фізично винищувати українських письменників і культурних діячів. Рішальний і переломовий був 1932-й рік, коли ЦК КП постановою про перебудову літературних організацій (23.4.1932) ліквідував усі літературні угруповання й зігнав письменників, наче овець, до одної

---

[2] *Культурне будівництво в Українській РСР*, т. I, ст. 316-18; ІУРЛ, К. 1964, ст. 80

кошари — Спілки письменників, установив над ними строгий нагляд, а потім почав непевних і небажаних та підозрілих фізично винищувати.

В липні 1934 р. відбувся перший з'їзд письменників України, різних національностей, на якому утворилася Спілка радянських письменників, а після того відбувся всесоюзний з'їзд письменників, на якому генеральний літературний політрук А. Жданов сформулював основні риси совєтської літератури як ,,найідейнішої, найпередовішої і найвпливовішої літератури світу'', визначив вимоги партії до письменників та устійнив основний творчий метод — ,,соціялістичний реалізм'' для всіх письменників і критиків. На тому з'їзді виступав перший пролетарський письменник, Максим Ґорькій, який вказував у своїй доповіді, що основним героєм пролетарської літератури має бути ,,людина праці'', яка перетворює світ на основі марксо-ленінського вчення і будує нове суспільство.[3]

Восени того ж року почалися масові репресії українських культурних діячів — письменників, літературознавців, мовознавців, істориків та інших. ,,Індивідуальне нищення українських письменників оберталося на групове, як писав пізніше на еміграції Віктор Петров, що якийсь час жив на еміграції. Він писав:

,,Справа йшла про винищення не окремих письменників, а цілих груп, більше того, цілої української літератури в усьому її обсязі. Знищенню підлягала українська література як така. Тимто про літературу 20-30 років можна сказати, що то була література ліквідованих!... При тому не грало ніякої ролі, чи була дана літературно-мистецька група ,,права'' чи ,,ліва'', ,,пролетарська'' чи ,,непролетарська'', чи складалася вона з партійних чи з безпартійних, з підлабузників і алілуйників, чи, навпаки, шляхетно стриманих, чи проклямувала вона деструктивізм, футуризм чи клясицизм, верлібр чи клясичні форми... Над усім панував один і той самий незмінний, але фатальний закон: закон насильства, якому большевизм надав вагу соціяльної і політичної формули.[4]

Хоч цей автор писав ці рядки, як був на еміграції, можливо, для маскування, щоб ніхто не підозрівав, що він на розвідчій чи якійсь іншій большевицькій службі, він все таки написав правду, якої заперечити не можна, бо то й справді був час, коли ,,піднятий мавзер і постріл в потилицю були принципами організації не тільки всього державного ладу, але разом з тим і літератури''.[5] Інших способів організації літературного процесу крім цієї, що була універсальна, не було. То була метода ліквідації ворожих пролетаріятові кляс, але не тільки ,,ворожих'', а й невиразних, непевних, байдужих і аполітичних.

У висліді цієї політики в грудні 1934 р. партія угробила таких письменників, як Олекса Влизько, Григорій Косинка, Дмитро Фальківський, Кость Буревій, Іван Терещенко, Роман Шевченко, Михайло Лебединець, брати Крушельницькі та Роман Сказинський з

---

[3] *ІУРЛ,* К. 1964, ст. 172-3.
[4] *Українські культурні діячі.* 1959, ст. 33.
[5] Там же.

Галичини, а багато інших запроторила в далекі конц. табори, де вони в різний час і спосіб погинули. Тільки дехто пережив це заслання і пізніше, за Хрущова, був реабілітований і вернувся додому. За приблизним підрахунком дослідників, у 20-30-х роках фізично знищених було 89 письменників, репресованих 212, які відійшли від літератури, а перебули пекло заслання заледве 22 письменники, що вернулися до літератури, втративши понад 20 років найкращого періоду свого життя.[6]

Оминули заслання тільки дуже правовірні письменники, як Микола Бажан, Олександер Корнійчук, Андрій Малишко, Леонід Первомайський, Максим Рильський, Володимир Сосюра, Павло Тичина та ще деякі інші, але й деякі з цих були арештовані, як М. Рильський, і переслідувані за окремі твори, і тільки тим способом зберегли своє життя і ,,волю'', що майже в кожному вірші прославляли партію й ,,вождів пролетаріяту'', оспівували ,,героїв праці'' —різних бригадирів, свинарів, вуглярів, трактористів, машиністів, стахановців та інших перевиконувачів норми, їздили по фабриках і заводах, по копальнях і колгоспах, вивчали життя ,,робітничого класу'', головно передових робітників, а потім ,,відображували'' їх працю та ,,ґрандіозні перетворення'', які існували радше тільки в уяві самих письменників, ніж у дійсності. То була в суті речі ґрандіозна самореклама й самоґльорифікація в літературі, позбавленій літературної вартости.

Таким способом утворилася уніфікована виробнича література, виробнича в двоякому значенні — що показувала виробничий процес по фабриках і заводах і самих вирібників, ,,людей праці'', і що сама була виробництвом, літературою на замовлення й фабрикацією низької якости. Творчий примітивізм, лакування й прикрашування дійсности прикметні були всім видам і жанрам літератури. Основними формами тієї літератури стали, як писав В. Петров, гімни, оди, акафісти, а прославлення — основний зміст літературної творчости. Провідні твори того періоду були поезії Тичини ,,Партія веде'', Рильського ,,Пісня про Сталіна'', Бажана ,,Поеми про Кірова'' та інші подібні.

Такий стан тривав цілу декаду, від початків 30-х до початку 40-х років. В тому періоді українська література в УССР перестала існувати як мистецтво. Ніяких цікавих тем, ні гідних уваги проблем не було, була тільки убога партійщина, колгоспна та виробнича тематика, ,,мудрість і велич'' партії та її провідна роля в будуванні комунізму, та ще ,,буржуазний націоналізм'', який не давав большевицьким верховодам спати, бо вони його найбільше боялися й переслідували.

Коли в червні 1941 року почалася німецько-совєтська війна, письменники, котрі не зголосилися добровільно раніше, були мобілізовані й працювали на фронті або в запіллю як редактори і співробітники військових газет та пропаґандисти, яких завданням було підтримувати бойового духа ,,бійців'', заохочувати до оборони

---

[6] Б. Кравців. *На багряному коні революції*, 1960, ст. 2.

,,вітчизни'' і ставити твердий опір ворогові. Партія апелювала до патріотичних почувань письменників, а письменники до патріотизму вояків, бо країна не була до війни як слід підготована і війни фактично не сподівалась. Тому Сталін вже на самому початку війни почав залицятися до західного світу й просити помочі, хоч недавно ще опльовував той західний світ, лаючи західні народи капіталістами, реакціонерами, ворогами демократії тощо.

В липні 1941 р. він висловлював у своїй радіомові надію, що, мовляв, ,,ми не будемо самотні в цій визвольній війні'' і ,,в народах Европи й Америки будемо мати вірних союзників, з якими разом, одним з'єднаним фронтом будемо воювати проти поневолення фашистськими партіями Гітлера''.[7] А щоб показати свої мирні інтенції та зменшити напруження й вороже ставлення до Сов. союзу, Сталін розв'язав комінтерн, що вів на Заході розкладову комуністичну роботу, а вдома злагіднив протирелігійну війну й дозволив заснувати церковну раду, яка одначе не була незалежна, тільки стояла на послугах партії, і закрив антирелігійний журнал ,,Безбожник''. Проте Церкву використовував він, як колись царський уряд, для партійно-державних цілей, в даному випадку у війні проти німців, а письменників закликав промовляти до національних почувань воящтва й народу.

То був відомий ленінський крок назад, потрібний для того, щоб у відповідний момент зробити два кроки вперед. Цим кроком назад був також той факт, що Сталін звернувся до російських воєнних традицій та російської історії й реабілітував царя Івана Ґрозного чи Лютого як предтечу царя Петра 1-го і як реалізатора експансивних прагнень і змагань Москви-Росії й великого російського патріота та мудрого державного діяча. Крім цих двох, він відживив пам'ять Суворова, Олександра Невського та інших російських державних, військових та історичних діячів-імперіялістів. З українських державних діячів вільно було українським письменникам писати лише про Богдана Хмельницького, з давніших — про галицького короля Данила, боярина Добриню, а з пізніших про Кармелюка, Довбуша, Тараса Бульбу, головно тих, що діяли проти Польщі.

Ті українські письменники, що в 30-х роках були вірними помічниками партії, в перших роках війни писали ударні патріотичні вірші, в яких закликали нарід і вояків до боротьби проти німецьких наїздників, зверталися до їх патріотичних почувань і заклинали на все найсвятіше боронити Україну ціною власного життя і не віддати її в німецьку неволю. Деякі одначе брали справу глибше й намагалися ,,художньо одягнути героїку війни в шати історичного минулого'', але то вже виходило поза рамки бажаного й дозволеного, бо ,,приводило до затемнення живого соціально-політичного змісту сучасности''.[8] Коли те саме робили російські письменники, то було добре й бажане, бо російські історичні діячі діяли колись у тому

---

[7] Цитата за G. S. Counts and N. Lodge, *The Country of the Blind,* 1949, ст. 51.
[8] *ІУРЛ.* К. 1964, ст. 174.

самому напрямі й дусі, що й сучасні російсько-большевицькі, а українські були для партії сепаратистами, і їх дії не покривалися з сучасними большевицькими, тому того рода українські твори, які зверталися до українського минулого, були небажані й небезпечні. Проте Сосюра написав тоді цикл віршів ,,Любіть Україну'', Малишко написав вірш ,,Україно моя'', Рильський — ,,Слово про рідну матір'', а Бажан вірш ,,Клятва'', в якому клявся від імени українського народу, що ,,ніколи не буде Вкраїна рабою німецьких катів''. Інші письменники теж писали патріотичні твори, клялися віддати свою кров до останньої краплі і всю свою силу, ,,щоб вітчизна з пожару встала і тополею в небо зросла'' (А. Малишко). В прозі появилася низка творів, здебільша оповідань, в яких автори змальовували героїзм українських та московських комуністів у запіллю й на фронті.

Ми цю воєнну творчість не будемо тут розглядати, бо вона нічого вартісного собою не становить, але звернемось до творчости післявоєнного періоду, яка і є темою цієї статті.

***

Ще цілком війна не скінчилася, хоч програна Гітлера була вже перерішена, як Сталін почав відворот від свого відвороту, цебто скінчив ленінський крок назад, вигравши війну завдяки велетенській допомозі Америки і діставши від неї в дарунку половину Европи та багато інших користей, що про них ніколи й не мріяв, та почав робити два кроки вперед. У червні 1944 р., після норманської висадки аліянтів, він ще був захоплений ,,блискучою операцією союзників'', якої, як він казав, ,,історія досі не занотувала'', і висловлювався про них з найвищими похвалами, але коли війна скінчилася його перемогою, і він уже не потребував союзників, то рятівником і спасителем культури й поступу в Европі та в світі іменував Совєтський союз, а західним союзникам признав у тій війні дуже незначну ролю. В своїй промові в лютому 1946 р. він всю заслугу за перемогу над німцями присвоїв собі, цебто большевицькій партії й соціяльно-політичному ладові, ,,вищому від усіх інших у світі''. Його мова заповідала поворот до передвоєнної теорії й практики та до віджилення концепції про два непримиренні світи — соціялістичний і капіталістичний. Недавній воєнний союз свободолюбних націй відступив місце тотальній ідеологічній війні, відновився комінтерн як комінформ, і партія намітила нову лінію на старих основах. Такий же поворот на передвоєнні позиції відбувся в усіх ділянках внутрішнього життя.

Після війни письменники демобілізувалися й вернулися додому, але вони все ще були під враженням певної свободи воєнних років, коли їм вільно було висловлювати патріотичні почування, тоді дуже бажані й потрібні Сталінові й партії. Вони наївно вірили, що партія змінила своє ставлення до літературної творчости й далі ставиться ліберально до вияву національних почувань. Так думали зрештою не тільки українські, але й російські письменники, які після війни продовжували писати в ліберальному дусі. Хоч Сталін у травні 1945 р.

на принятті командирів сов. армії підносив чарку за чаркою на честь і похвалу росіян як найвизначнішої і провідної нації Сов. союзу, з того часу росіяни й почали вже зовсім явно й брутально використовувати своє упривілеєне становище й виявляти великодержавний шовінізм і вищість супроти інших народів, зокрема супроти України — то все таки політика партії в ділянці літератури й мистецтва стосувалася й російської літератури, щоб, як тепер кажуть, ,,запобігти будь-яким тенденціям до зниження ідейного пафосу і не допустити до сповзання з клясових марксо-ленінських позицій та протиставитись отруйним впливам буржуазної ідеології, що йшла з Заходу''.[9]

Хоч більшість українських письменників стояли переважно на партійних позиціях і робили тільки те, що було дозволено, то все ж нагла зміна партійної політики була досить несподівана, бо вони вже привикли були в часі війни до свобіднішої творчости й неохоче верталися до твердого передвоєнного сталінського курсу, тому й допустили деякі ,,ухили'' від партійних приписів, головно в перших роках після війни. В 1945-46 роках в Україні вийшло декілька ,,порочних'' книжок, які не узгіднювалися з партійною лінією.

Те саме діялося і в російській літературі, де також письменники не вкладалися в програму партії і прагнули свобідної творчости, тому партія скерувала свою увагу наперед на російську літературу і почала наступ на два російські журнали, ,,Звєзда'' і ,,Ленинград'', в яких побіч зовсім надійних творів появлялися й ,,порочні'', з погляду партії ,,ідеологічно шкідливі''.

В серпні 1946 р. ЦК партії розглянув на окремому засіданні всі помилки згаданих журналів і разом з тим питання розвитку літератури й мистецтва в повоєнному періоді. Великою помилкою ,,Звєзди'' було головно те, що на її сторінках друкувалися ,,декадентські'' й політично невтральні твори А. Зощенка (українського походження), які ,,затроювали свідомість совєтської молоді''.[10] Між іншим, там було надруковане оповідання Зощенка ,,Пригоди мавпи'', яке невибаглива, але дуже вражлива партійна критика оцінила як пародію на совєтське життя і сов. нарід, а то було державним злочином.

Крім Зощенка, в тому ж журналі друкувалася й ,,формалістка'', колишня модерністка, Анна Ахматова (теж українського походження, Горенко), якої поезії теж були ,,політично невтральні й порожні та чужі народові'', бо ,,меланхолійні й песимістичні'', приналежні до категорії ,,мистецтва для мистецтва''. Таке ,,недбальство'' в доборі матеріялу, на думку парт. критики, привело до зниження художнього рівня журналу, хоч в дійсності було якраз протилежно.

Так само журнал ,,Ленинград'' віддавав свої сторінки тим самим авторам і містив їх твори, ,,насичені духом низькопоклонства перед усім чужинецьким'',[11] а тому меншевартні й порожні. Це

---

[9] *ІУЛ* т. 8 (1971) 8.
[10] ІУЛ т. 8 (1971) 9; *The Country of the Blind,* ст. 110.
[11] Там же.

реакційними та прогресивними течіями в літературі, зате розвинули теорію ,,єдиного потоку'' М. Грушевського, що підкреслював виключність і вищість українського народу супроти російського, та знехтували ,,спільне походження, єдність і взаємодіяння в історичному розвитку українського й російського народів, їх мови, літератури й культури''.[16]

Великим прогріхом в ,,Нарисі'' було й те, що автори ,,не показали великого й плодотворного впливу російської літератури на українську, натомість перебільшили вплив західних літератур. Розвиток української літератури вони розглядали як іманентний процес розвитку національної ідеї, національної творчості''.[17] Періодизація історично-літературного процесу, зокрема нової української літератури подана в ,,Нарисі'' не за ленінською періодизацією визвольного руху в Росії, а за схемою Грушевського, тому розвиток української літератури виглядає в ,,Нарисі'' як єдина лінія, єдиний потік суцільно демократичної патріотичної літератури. Замість розкриття суперечностей між прогресивними й реакційними напрямками в літературі, в ,,Нарисі'' зроблена спроба зобразити український літературний процес як національну консолідацію всіх літературних сил, замазати ті глибокі суперечності, які нібито характеризували відносини передових прогресивних письменників і діячів реакційного табору'', В ,,Нарисі'' Київська Русь і її культура, відповідно до схеми Грушевського, розглядаються як явища тільки української історії й культури, а нехтується наукове висвітлення періоду як спільного зародкового стану в розвитку трьох східнослов'янських народів...[18]

Таких та різних інших ,,помилок'' і ,,перекручень'' партійна критика знайшла в ,,Нарисі'' багато більше, і їх, правду казавши, заперечити не можна, але ті помилки й перекручення в суті речі не є помилками, тільки правильним і науковим насвітленням українського літературного процесу, баченого й показаного не партійними очима, а безсторонніми очима українських наукових дослідників літератури, які керувалися єдино історичною правдою і за те були осуджені, бо партія історичної правди не любить і не потребує.

Докладно обговорив ті ,,помилки'' і ,,збочення'' в ,,Нарисі'' партійний ,,дослідник'' Ілля Стебун у своїй статті-доповіді ,,Проти ворожих теорій в українському літературознавстві'',[19] де він не залишив і сухої нитки на авторах цієї праці та показав глибоку ненависть і нетолерантність до української історичної дійсности.

Такі ж ,,буржуазно-націоналістичні помилки й перекручення'' знайшла партійна інквізиція і в інших історично-літературних і критичних працях як окремо виданих, так і в періодичній пресі, зокрема в журналах ,,Вітчизна'', ,,Дніпро'', в працях О. Дорошкеви-

---

[16] І. Стебун. ,,Проти ворожих теорій в українському літературозиавстві.'' ,,Радянське літературознавство'' 7-8, 1958, ст. 9.

[17] Там же, ст. 10.

[18] Там же, ст. 9.

[19] Радянське літературознавство 7-8, 1958, ст. 7-36.

ча, в статті Л. Коваленка ,,Поет новатор і патріот'', у статті І. Пільгука про Кирило-Методієвське братство, в нарисах Дмитра Косарика ,,На полі Корсунськім'' і ,,Кладовище на Байковій горі'', в мемуарах Гл. Лазаревського та в підручниках для середніх шкіл.

Одним із показових прикладів відродження ,,буржуазно-націоналістичних'' поглядів на український історично-літературний процес є стаття Л. Коваленка ,,Поет новатор і патріот'' про Івана Котляревського,[19a] (,,Вітчизна''), в якій він розглядає суспільні й літературні явища ,,в цілковитій відповідності до поглядів М. Грушевського і його школи'' як явище національного саморозвитку, і головний зміст ,,Енеїди'' вбачає в національній формі, в мові поеми, мовляв, він навіть не приховує того, що відроджує ідеалістичне в своїй суті буржуазно-націоналістичне розуміння літературних явищ. Стаття Л. Коваленка була, на думку того критика, ,,типовим зразком викривленого, антинаукового, тенденційно націоналістичного висвітлення історико-літературних явищ''.[20]

Від концепції Грушевського виводить цей критик і ті ,,перекручення й помилки'', які критика викрила в ряді творів окремих письменників, як повість ,,Софія'' (1944) Л. Смілянського, оповідання ,,Українська хата'' і ,,Як Тарас їхав на Україну'' (1944) О. Кундзіча, ,,Чому не гаснуть зорі'' (1944) О. Копиленка та чимало інших. Цим творам критика закидує ,,оспівування національно-патріярхального минулого'', ,,реакційне романтизування національної самобутності'', ,,замилування старими, давно віджилими атрибутами, які становлять якийсь незмінний, вічний національний кольорит України'', ,,нехтування всього того нового якісно, чим живе і дише нова Україна та її нові люди''.[21] Всі ті ,,рецедиви'' й ,,перекручення'' в творах згаданих тут і не згаданих письменників, очевидно, були, але то були перекручення совєтські, а в творах письменників вони були зовсім просто виявом їх національної душі і саме тому їх партія засудила, хоч самих авторів цим разом не переслідувала, тільки дала їм нагоду покаятись і поправитись. І вони покаялись, бо іншого виходу не бачили, революціонерами й войовниками не були і в дальшому розвитку пішли за вимогами партії.

Перемігши так легко внутрішнього ворога й засудивши ,,помилки й перекручення'', ЦК наказав розгорнути в пресі, школах та на зборах письменників критику помилок, посилити боротьбу проти ворожої ідеології та за опанования марксо-ленінської.

Наслідки тієї критики були такі, що письменники й літературознавці, бажаючи уникнути репресій і переслідувань, прийняли критичні зауваження й надалі зважали тільки на високу партійну ідейність своїх творів, отже виключно на соціялістичний зміст, тому й показували самі тільки досягнення комунізму, хоч їх фактично й не було, як нема й до сьогодні, але вони мусіли ті досягнення видумува-

[19a] ,,Вітчизна'' ч. 6, 1946.
[20] І. Стебун, проти ворожих... ст. 35.
[21] Там же, ст. 35.

ти, вифантазовувати, щоб задовільнити партію, яка не хотіла бачити труднощів повоєнного життя ні в літературі, ні в реальному житті, ані навіть звичайних у людському житті суперечностей, бо в соціялістичному, мовляв, суспільстві ніяких негативів, ні суперечностей нема, все йде й розвивається за пляном, згідно з приписами. Так ,,науково'' уявляли собі життя нового суспільства вожді світового пролетаріяту.

Після війни, отже, письменники мусіли писати тільки на сучасні совєтські теми й висвітлювати ,,суспільно важливі проблеми'', але тільки в позитивному сенсі, або на теми недавньої війни, в якій ,,радянський народ і соціалістична держава'' здобули велику й невідому досі в історії людства перемогу над найлютішою реакційною силою — фашизмом, а совєтські бійці виявили незнаний ще в світі героїзм і врятували людство від німецького фашизму.

Окрім того, вони мусіли показувати в своїх творах ,,провідні сили народу'', розкривати ,,кращі якості'' нової людини (погані промовчували) і всюди показували, наче на якому ярмарку домашніми тваринами, партійних вождів і їхню мудрість, завдяки якій розвиток комуністичного суспільства після війни відбувався легко й гладко, без труднощів і клопотів, бо комуністичний лад, мовляв, найкращий у світі і ніяких суперечностей не знає, тимто й показування в літературі складних проблем і труднощів було недоречним і навіть непристойним, образливим для партії. Від того й утворилася теорія *безконфліктности в літературі,* що й так убогу літературу завела в сліпий кут, бо її продукція була, як признавали пізніше й самі письменники і критики, нижча всякої критики — поверховна, примітивна, ідолопоклонна, лякувальна і просто погана, про яку варто було згадувати лише для того, щоб показати як не треба писати.[22]

Цю характеристику можна поширити й на всі інші твори, з погляду партійної критики кращі, бо всі вони писані були так чи інакше під тиском партійних доґм і актуальних вимог та обмежувальних приписів і ,,суб'єктивістських викривлень'' у критичній думці та в естетичній теорії.

Такий стан тривав майже десятиліття, від 1946 до 1956 р., цебто до 20-го з'їзду КПСС, що відбувся в лютому 1956 р., на якому Хрущов проголосив Сталіна ,,ворогом народу'', а з'їзд засудив його культ особи. Тоді й наступила своєрідна відлига, і письменники легше відітхнули. Дехто заперечує відлигу, мовляв, її не було, але незаперечним фактом є те, що письменники вже після смерти Сталіна майже автоматично відчували полегшу, а вона після 20-го з'їзду тільки трохи збільшилася. Може, вони й не знали що буде завтра, але вони напевно знали, що не стало того, хто так геніяльно ,,перетворював природу'' і з вільних людей робив покірних рабів і при тому вигукував, за Ґорьким, що ,,людина — звучить гордо''. Певною полегшею було, очевидно, й те, що й самі т. зв. вожді світового пролетаріяту не знали напевно, що буде завтра, і котрий

---

[22] ІУЛ, т. 8, 1971, ст. 12.

котрого ,,перетворить'' у небіжчика, але в грудні 1954 р. відбувся II всесоюзний з'їзд письменників, на якому ЦК партії накреслив широку ідейнотворчу програму і вказував уже не тільки на шкідливість відступу від соц. реалізму, але й на шкідливі наслідки прикрашування життя, замовчування труднощів і недоліків в літературних творах тощо.

На тому з'їзді письменники рішуче наполягали на потребу створення такої атмосфери в літературному житті, яка виключала б ,,галасливі проробки'', але передбачала б ,,принципову і вдумливу критику''.[23] Там були теж порушені питання різноманітности художніх індивідуальностей, стилів і жанрів літератури та шкідливости догматичного розуміння принципів соц. реалізму, а також нехтування художньою майстерністю.

Хоч то були дуже дрібні й незначні полегші чи відступи від сталінської регляментації, та все ж письменники, зокрема українські, в яких ще дуже живе було прагнення свобідної творчости, йшли дальше, ніж мали право, й робили зовсім таки відважні спроби висловлюватися свобідніше, ніж передтим, хай обережно, але таки шукали нової тематики і звертали особливу увагу на мистецьке виконання своїх творів, що вже дозволено було півофіційно. Ще вільніше почувалися письменники після 20-го з'їзду партії, але про це мова буде трохи далі, а тепер ми познайомимося коротенько й загально з найвидатнішими представниками післявоєнної літератури та з загальним характером їх творів.

***

У післявоєнному періоді діяли ті самі письменники, що й перед війною і в часі війни, але всіх навіть поіменно згадати неможливо, бо їх було занадто багато, тому ми тут обмежимось тільки до тих ,,найпередовіших'', як Микола Бажан, Андрій Головко, Олександер Довженко, Олександер Корнійчук, Іван Ле, Андрій Малишко, Петро Панч, Леонід Первомайський, Максим Рильський, Володимир Сосюра, Павло Тичина та Юрій Яновський. За ними йшли й менше передові, які старалися їм дорівняти, а то й ,,перерівняти'' в низькопоклонстві перед Сталіном, партією і Москвою.

Найбільше відзначилися між усіми іншими Бажан і Тичина, які в партійному ідолопоклонстві не знали меж і робили все, що могли й не могли, щоб заслужити довір'я партії і вибитися наверх. *Микола Бажан* оспівував у своїх кованих віршах все партійне, і в них данина культові особи була якнайповніша, тому в них багато велемовности, помпезности, риторичної галасливости й орнаментальности, як він сам характеризував пізніше повоєнну творчість українських поетів після засудження культу особи.

Після війни він видав кілька книжок віршів, про характер яких говорять самі заголовки: ,,Наша рідна Москва'', ,,До кінця розгромити рештки буржуазно-націоналістичної ідеології'', ,,Біля Спаської

---

[23] Див. ІУЛ, т. 8, 1971, ст. 18.

вежі" (в Москві), ,,Його ім'я" (,,Надія людства, світоч правди Сталін"), поема ,,Гонець" (післанець, що божевільно гнався до Москви повідомити про Переяславський договір), ,,Дружба народів" (На триста років возз'єднання"), ,,Єдність: Три повісті про Кірова" та інші подібні.

Пізніше він, посередно, осуджував і свою творчість, коли писав, що ,,ці всі надмірності псевдомонументального стилю... свідчили про непрошенне забуття людських інгересів, вигод і вимог, про занехаяння гуманістичної суті радянської культури, про справжнісінький формалізм у мистецтві, розквітлий на ділі саме тоді, коли на словах з формалізмом провадилась найзавзятіша боротьба. Хіба не ті ж тенденції ми бачили в багатьох псевдодокументальних творах наших художників, в яких звеличення особи Й. Сталіна зв'язане зі зневагою до народу, до маси, до простої людини? Хіба не та сама бундючна реторика гуркотіла, бряжчала, віддавала монотонною луною від безлічі од, гімнів, величань і дифірамбів, до яких так часто були зводились жанри радянської поезії?"[24]

Ця неформальна, але вірна й правдива автохарактеристика Бажана стосується всіх письменників післявоєнного десятиріччя та свідчить про їхнє безсилля протиставитись диктатурі над пролетаріятом і над літературою й мистецтвом, а з другого боку — свідчить і не про мудрість а глупоту партії, яка хотіла вмовити в людей свою все- чи велемудрість, робила помилки за помилками, якими заперечувала саму себе, свою власну конституцію й закони, діяла всупереч інтересам пролетаріяту й народу і поводилась не як мудрий провідник і керівник держави, що будує новий і кращий суспільний лад, але як група злочинців, беззаконників, що захопили владу і знищують усе, що їм стоїть на перешкоді. І до цієї групи злочинців належав тоді і цей високоталановитий поет, майстер вірша, поет-філософ Микола Бажан, не тільки тим, що на всі лади прославляв і підтримував групу злочинців на чолі держави, але й сам брав участь у їх нелюдській і нелюдяній злочинній діяльності як заступник голови Ради народних комісарів (з 1943 р.), Ради міністрів УССР (з 1949 р.), депутат Верховної ради СССР і УССР, член ЦК КПУ, голова СПУ, член правління й секретаріяту СП СССР, член делегації УССР і ВР СССР в Англії тощо.

З його перебування в Англії склалася збірка віршів ,,Англійські враження" (1949), в якій він показав ,,вражаючі факти злиднів, затурканости й духового убозтва людей, гнаних і голодних буржуазною цівілізацією, безправство трудящих, потворні закони приватної власности, за якими від людини відгороджені навіть блага природи. Всім ходом думки поет доводить неминучість загибелі старого світу з його вовчими законами й мораллю".[25]

Навіть не дуже обізнаний з проблемою читач може легко збагнути, шо всі ці риси, якими Бажан наділив Англію, прикметні

[24] В його ж книжці ,,*Люди, книги, дати:* статті про літературу." К. 1962, ст. 57.

[25] *ІУРЛ,* 1964, ст. 689.

якраз не їй, а його таки власній совєтській державі, де справді панують вовчі закони і вовча мораль, але немає в ній того, що прикметне впорядкованій державі, якою завжди була і залишилася Англія — свободи людини, свободи слова, свободи мистецької творчости і пошани своїх законів. Цих рис Бажан не хотів бачити в Англії, але побачив там те, чого там немає і що існує якраз у Совєтському союзі.

Інший найпередовіший партійний поет, такий же низькопоклонник перед партією й Москвою, як Бажан, це славетний *Павло Тичина,* в совєтській літературі перша величина, що все і всюди стояв на першому місці перед усіми іншими поетами, бо він був автором віршів ,,Партія веде'' і ,,Чуття єдиної родини'', в яких виявив свою відданість партії й Москві без найменших сумнівів і вагань. За другу збірку він одержав державну премію першого ступеня (1941), але то була не єдина його нагорода; він одержав ще три ордени Леніна, два Трудового Червоного прапора і Шевченківську премію. Крім того, він кілька разів був депутатом до Верховної ради УССР і СССР, кілька років був міністром освіти УССР та виконував ще й інші важливі державні функції. В часі війни перебував в Уфі, працював там в Академії наук та очолював міністерство освіти УССР. До партії вступив аж у 1944 році.

В повоєнному періоді він видав кілька книжок для дітей і кільканадцять збірок віршів, як ,,Живи, живи, красуйся!'', ,,І рости і діяти'' (1949), ,,Пароплав ,,Мічурін'' в Індії'' (1952), ,,На Переяславській раді'', ,,Шевченко і Чернишевський'' (1954), ,,Ми свідомість людства'' (1957), ,,Дружбою ми здружені'' (1958), ,,До молоді мій чистий голос'' (1959), ,,Батьківщині могутній'', ,,Зростай пречудовий світе'' (1960), ,,Комунізму далі видні'' (1961) та інші.

Яка б не була різнородна тематика його віршових збірок, він всюди, майже в кожному вірші стрaється сказати щось на похвалу партії, бодай одним словом виразити відданість комунізмові й партії та зореясній Москві, завдяки якій Україна начебто процвітає на весь світ. За це він безмежно любить Москву і присвячує їй вірші з найглибшою подякою, мовляв, ,,Єсть рідні на світі і теплі слова. Із них найтепліше, це слово Москва. Москва наша люба, Москва наша славна!'' і т. п. Багато писав він і на тему боротьби проти паліїв війни та проти українських ,,буржуазних націоналістів'', а слова гарячої любови присвятив головно Ленінові, партії й Москві. Україну він очевидно теж любить, але тільки радянську, бо тільки в ній він міг стати великим поетом. Частою темою його віршів є праця, зокрема відбудовна, але він прагне переконати читача, що праця — краса, бо труд переростає у красу (,,І рости і діяти''), а це значить, що праця, яка наближує суспільство до комунізму, це краса, бо праця — це творчість, натхнення. Цей афоризм став крилатим виразом. Навіть весна, і вона мусить бути в нього комуністична, бо після війни вона означає повернення до праці після перемоги над ворогом. Діти йдуть до школи — це знак, що вони колись понесуть людям світло комунізму. Труд тільки тоді переростає в красу, коли дає відчуття ,,прекрасної перспективи'', коли він іде на побудову

комунізму. Хоч робота на відбудові важка й брудна, але вона освітлена ясною мрією про комуністичне майбутнє, яке одначе довго не приходить.

В 1949 р. Тичина також був в Англії, але там він бачив, що вона дедалі більше перетворюється в черговий штат США. Нічого доброго й позитивного він там не побачив, дарма, що англійський політичний провідник і прем'єр Вінстон Черчіл був одним з тих, що подарували Сталінові половину Европи.

Совєтські Тичинознавці твердять, що Тичина після війни вийшов на вершини поетичної майстерности,[26] але це типове совєтське самохвальство, а друге, що поетичною майстерністю в совєтській критиці уважається не те, що на Заході. Єдиним і найвищим критерієм вартости літературного твору, прозового чи віршового є комуністична ідейність, політичність і виховність в дусі комунізму, цебто пропагандивна сила літератури, отже й не дивно, що критика так високо підносить Тичинину ,,поетичну майстерність'', цебто здібність і бажання прославляти комуністичні ідеї.

Та все таки для справедливости треба сказати, що він завжди старався бути свіжим і вносити в поезію щось нове, а серед тієї ворожо-пропагандивної ,,поезії'', зрідка з'являються і справжні поезії, які нагадують давнього Тичину, як-от вірш-спомин ,,Максиму Рильському'', хоч навіть і тут він не міг втриматися від пропаганди й прославлення партії й закінчив вірш закликом ,,Нехай увесь народ співає пісень про партію''. Варті уваги були б і такі його вірші, як ,,З мого дитинства'' (спомин), ,,А. Е. Кримський'' та ще декілька подібних, але це тільки капля води в морі та й то з каплею партійного дегтю в глечику поетичного меду.

Партійним поетом був ще один із найпередовіших, *Максим Рильський,* який не завжди був такий прямолінійний і неухильний як обидва попередні, тому він не раз зазнавав і прикростей. Саме під час війни він написав вірш-поему ,,Слово про рідну матір'', на замовлення Сталіна, і за неї пізніше та сама сталінська критика осудила його, разом з іншими ,,ухильниками'' від партійної лінії, коли минула небезпека війни. І тільки згодом, після 20-го з'їзду, ця поема та й ще низка інших його віршів були реабілітовані й увійшли до вибраних творів. Судила його критика і за поему ,,Мандрівка в молодість'', якої окремі розділи, разом з іншими книгами були нагороджені державною премією в 1944 р., але ця поема теж була осуджена, бо в ній поет ставав іноді на ,,об'єктивістські позиції'', з яких оцінював деякі явища історії та її діячів, а то не було згідне з партійною лінією, бо для споминів про минуле потрібний був ,,клясовий критерій'', а він його іґнорував. Пізніше одначе він врахував критичні зауваги і переробив поему. Перед війною він був більше обережний і закінчував кожний вірш славослів'ям на адресу Сталіна, але в часі війни він, як і багато інших поетів, піддався

---

[26] С. Шаховський. *Лірика і лірики.* К. 1960, ст. 73, 77.

,,патріотичним'' закликам партії й повірив, що після війни вільно буде писати свобідно. За те його партія обвинуватила пізніше за націоналізм. Сьогоднішні історики літератури виправдуються, що вся критична кампанія була тоді штучно формована антипартійною групою Кагановича, який намагався посіяти недовір'я до українського народу[27], але коли це навіть так і було, чого заперечувати немає потреби, то Каганович, крім того, був і сам тим жертвенним козлом, на якого партія скинула вину за свої помилки.

Після війни, Рильський видав ще понад 20 збірок і стільки ж книжок публіцистики й літературної критики. Його післявоєнна діяльність ділиться природно на два етапи: перший до 20-го з'їзду КП, який був силою факту позначений культом особи, отже цілком невільничий, а другий — після 20-го з'їзду, певною мірою відлиговий, цебто свобідніший і більш поетичний, хоча все таки партійний. Коли взяти нові книжки його віршів, як ,,Троянди і виноград'' (1957), ,,Далекі небосхили'' (1959), ,,Голосіївська осінь'' (1959), ,,Зграя веселиків'' (1960), ,,В затінку жайворонка'' (1961) та інші, то видно, що їх писав поет, котрий пише не тільки те, що мусить, але й те, що любить, все таки в рамках соц. реалізму, а він любив писати про ,,красиве і корисне'', нібито за законами античної ,,калокагатії'', ,,краси й добра''. Питання тільки що він розумів під красою, чи те саме, що античні, чи щось інше. Про ,,добро'' не може бути й дискусії, бо ,,добром'' большевики вважають все, що добре й корисне для комунізму, а ,,красиве'' зовсім не те, що розуміли античні поети, ані не те, що неоклясики, як і не те, що в усьому світі уважають прекрасним, тільки те, що, за Тичиною, розуміють соц. реалістичні поети ,,Ми працю любимо, що в творчість перейшла''.[28] Отже єдина краса в праці, бо фізична праця нібито стала творчістю. Рильський пробував поєднати чи злити пісню і працю в одне, як каже Шаховський,[29] цебто зробити працю експонентом краси, саме тим, чим є мистецтво й поезія, але це звичайна соц. реалістична фразеологія, щоб піднести фізичну працю до значення мистецької творчости, яка є виявом краси.

Треба одначе сказати, що Рильський завжди був поетом, навіть коли писав партійні вірші, і до кінця був вірний неоклясичним традиціям, коли йде про культуру вірша і мови. А до рідної мови він ставився з особливою любов'ю і дбайливістю і був її незрівнянним серед українських поетів знавцем і майстром.

Тематика його повоєнних творів залишилася й далі партійна — боротьба за мир, соц. будівництво, відбудова країни, єдність і дружба народів та інше подібне, але після 20-го з'їзду він більше присвячував увагу віршовій досконалості, цебто віршовій формі, а в тематику включав і позапартійні теми, з них деякі можна розуміти чи пояснювати відмінно від інших, напр. — збірка ,,Троянди і виноград'' (1958) починається віршем ,,Порада'', в якому поет

---

[27] *ІУРЛ,* 1964, ст. 534.

[28] ,,Троянди і виноград'' у збірці під тим же заголовком, К. 1957.

[29] *Лірика і лірики,* К. 1960, ст. 133.

оповідає про те, що чув від садівника про пересаджування ялини. Садівник радив пересаджувати ялини густим боком проти північного вітру і конечно серед інших дерев, не самітно. Можна цю алегорію розуміти різно, не конечно по-совєтському. В творчості Рильського можна знайти більше віршів, з яких можна було б висновувати, що він в душі не був комуністом і на все життя залишився таким, як був у групі неоклясиків, але він, як правдиво каже той же С. Шаховський,[30] дуже любив життя, більше, ніж поезію, і певно тому віддав поезію за життя і писав як треба було тим, хто дозволяв йому жити. Борцем за свободу творчости він не був, але все таки ставав на оборону сонета, що був колись виклятий, і спробував реабілітувати ,,ворога народу'', Миколу Зерова, якого збірка поезій вийшла аж по його, Рильського, смерті. Тепло ставився він також до молодих поетів шестидесятників, але в той же час писав, що ,,народ і партія'' одне, бо партія, це мисль і цвіт народу (,,Нарід і партія''). В деяких віршах він згадує чи не цілу історію України, але йому рідна й Москва, а Кремль, ,,отчизни вічна слава, відкіль розходиться живе (,,Моя Москва''). Помер Рильський у 1964 р. на 69 році життя.

До тієї ж старшої генерації поетів належав і небуденний поет-лірик *Володимир Сосюра,* родом з Донбасу, син робітника-шахтаря і сам робітник у молодому віці, а поет від 14-го року життя. Спочатку писав російською мовою і згадував пізніше, що російська мова — його рідна мова з дитинства, тому тією мовою він почав писати вірші, але коли жив у селах Донбасу, полюбив українську мову і став українським поетом. Уважав себе сином українського народу, хоч його батько був французького походження, а мати мадярського.

До другої світової війни життя його було складніше, ніж інших партійних письменників, але в часі війни він відчував полегшення режиму й охоту писати від серця й до серця земляків. Тоді й написав декілька патріотичних віршів, як ,,Моя Україна'' та ,,Любіть Україну'', в яких закликав любити Україну як ,,зорю між зорями у народів сімї'' всім серцем і всіми своїми ділами. Очевидно, він мав на думці ту Україну, що ,,між братніх народів мов садом рясним сіяє над віками'', проте після війни він зазнав гострої критики за ті вірші, писані на замовлення, і вони були сталінською критикою засуджені як ,,буржуазно-націоналістичні''. Тільки пізніше, по смерті Сталіна, ті вірші були реабілітовані на тій підставі, що в критиці сталінського часу були ,,необгрунтовані закиди й багато сенсаційного'', а в дійсності поет висловив у вірші патріотичні думки про єдність радянських народів у спільній боротьбі проти ,,чужинців в зелених мундирах''

Після війни Сосюра видав біля трьох десятків поетичних збірок, з яких у першому десятилітті вийшли такі, як ,,Батьківщина'' (1946), ,,Щоб сади шуміли'' (1947), ,,На струнах серця'' (1955), ,,Зелений світ'' (1949), ,,Вітчизна'' (1950), ,,За мир'' (1953), ,,В саду Батьківщини'' (1954), ,,На струнах серця'' (1955), ,,Солов'їні далі'' (1957) та

---

[30] Там же, ст. 89-90.

багато інших. Хоч в більшості ті збірки своїм змістом стандартно-партійні, то все таки чимало з них, що на невтральні теми, захоплюють глибоким ліризмом, легкоплинним віршем, свіжими асоціяціями, але відпихають гіперболізмом окремих образів (,,той на плечі планету підійма й несе в майбутнє, сповнене надії''), які мали б характеризувати ,,нове життя'' й досягнення комунізму.

В наступному десятилітті Сосюра переспівував давні теми й мотиви і нерідко згадував часи своєї юности, кохання й юнацьких переживань, і тоді його вірші знову оживлюють уяву, наповняють серце теплом і симпатією до поета та співчуванням за те, що мусів марнувати свій талант на партійне виробництво.

Відзначився Сосюра і в ділянці перекладу, але перекладав переважно ,,прогресивних'' поетів Заходу і ,,братніх народів'' СССР. Помер на 67-му році життя, в 1965 р.

Треба згадати й *Андрія Малишка* (1912-1970), що також належав до групи найпередовіших поетів, хоч був на десять років молодший від попередніх, але в низькопоклонстві скоро їм дорівнював, ставши у передні лави звеличників комунізму. В літературу ввійшов у 30-х роках і відразу став партійним поетом без будь-яких сумнівів чи вагань, партійні вимоги сприймав як заохоту й дороговказ до творчости. І яку не взяв би тему, а брав звичайно сучасну, прославляв комунізм і його центр — Москву. Коли й віршував на несучасну тему, то тільки з большевицького минулого, як громадянська війна, ,,велич боїв за владу рад'' тощо. Нераз згадував і Слово о полку або Шевченка, але тільки як ,,полум'яного борця за визволення народних мас'', цебто пролетаріяту.

В часі німецько-совєтської війни був військовим кореспондентом на фронті і писав нібипатріотичні вірші, що виходили окремими мініятурними книжечками, між якими була й книжечка на 32 сторінки п. з. ,,Україно моя'' — вийшла в двох місцях, в Уфі й Воронежі — в якій він клянеться віддати за Україну свою кров і силу, і ніжність до краплі, щоб тільки вона ,,встала з пожару й тополею в небо росла та з синами Росії на грізному полі стояла як месниця вірна''. То був його відзив на заклик Сталіна промовляти до патріотичних почувань земляків. Подібних книжечок він тоді написав більше, як ,,До бою вставайте'' (1941), ,,Понад пожари'' (1942), ,,Слово о полку'', ,,Битва'' (1943), ,,Полонянка'' (1944), але то була радше віршована публіцистика, ніж поезія, хоч, може, він щиро закликав до боротьби за перемогу большевизму.

Після війни йому теж пощастило побувати в 1946 р. в Америці й Канаді у складі делегації діячів культури, і він їздив собі свобідно по Америці й Канаді, оглядав усе, що хотів, приглядався до всього, але нічого не побачив і потім написав свої спостереження в книжці ,,За синім морем'' (1950), де говорить про ,,нещадну експлуатацію, безробіття, страшні умови життя'' і протиставить нібито щасливе життя ,,країни рад'' видуманим злидням і безправству трудящих в Америці, де тільки ,,нужда і плач'' і де ,,бідний ходить без роботи, а багатий кличе на розбій''. Не хотів бачити Малишко, що американ-

ський робітник живе в такому добробуті, який совєтському й не присниться.

Збірка нагороджена була державною премією за нібито вірне відображення американської дійсности, хоч вона власне й була не вірним а брехливим, злобним і пофальшованим доказом, що соц. реалізм має на меті показувати не правдиву правду, а те, що партія вважає за правду.

В першому після війни десятилітті Малишко видав кільканадцять книжечок віршів, як ,,Ярославна'', ,,Любов'', ,,Чотири літа'' (1946), ,,Це було на світанку'' (1948), ,,Весняна книга'' (1949), ,,П'ять поем'', ,,За синім морем'' (1950), ,,Корейська поема'' (1951), ,,Нові обрії'' (1953), ,,Книга братів'' (1954), в яких прославляв ,,вікову дружбу народів братів'' з приводу 300-річчя возз'єднання. Вірші цих збірок нічим не різняться від передвоєнних, хоч, може, віршова техніка стала досконаліша, бо Малишко все таки старався дорівняти тим, у кого вчився — Шевченкові, Лесі Українці, Рильському.

Після 20-го з'їзду партії Малишко поширив свою тематику і почав писати про те, що мав на серці, від того й назвав свою першу збірку ,,Що записано мною'', яка вийшла в 1956 р. Після того видав ще декілька збірок (,,Заповітне джерело'', ,,Серце моєї матері'', ,,Полудень віку'', ,,Віщий голос'', ,,Листи на світанні'', ,,Прозорість''), вірші яких написані були ,,в час великого оновлення й очищення, яке пережила країна, повертаючись до ленінських норм життя, до ,,ленінського розуміння правди'', як писав у своїй статті ,,Поет і сучасність'' А. Крижанівський,[31] і ввійшли після того до великої книги ,,Далекі орбіти'' (1962). Вірші цих книжечок цікаві тим, що Малишко звернув тепер увагу на суперечності, які все таки існують в комуністичному суспільстві, а цього досі письменники боялись і на показування конфліктів не відважувалися. Крім того, до цих збірок ввійшли тепер і вірші не партійного й не громадського змісту, а присвячені матері, окремим особам, природі, любові тощо. Між ними була й ,,Пісня про рушник'', яка, поставлена на музику (Майборода), стала дуже популярна не тільки в краю, а й на еміграції. У згаданих книжках можна знайти вже чимало віршів тривкішої вартости, хоч Малишко своїм світоглядом поет цілком партійний, навіть у віршах на непартійні теми. Максим Рильський писав про нього, що ,,Патріотизм, любов до рідної країни проходять крізь усю творчість Малишка, навіть тоді, коли він звертається до далекого минулого (,,Запорожці''), у підтексті його віршів ми завжди відчуваємо живу, гарячу сучасність... Отже патріотизм Малишка — патріотизм радянський... Книжки Андрія Малишка — це передусім книжки партійні''.[32] І це незаперечна правда, бо навіть образ матері в багатьох його віршах за своєю природою совєтський, а не загальнолюдський.

---

[31] *Радянське літературознавство* ч. 6, (1963), ст. 10.

[32] М. Рильський. Творче літо. В кн. Наша кровна справа. К. 1959, ст. 489.

За свою творчість Малишко був ,,удостоєний'' Шевченківської премії, хоч та премія — наруга над Шевченком. Він навіть написав збірку віршів на Шевченківські теми, ,,Віщий голос'' (1961), бо Шевченко був для нього дороговказом, як він сам признається, та він пішов якраз не тією дорогою, яку вказував Шевченко, а тією, яку вказували партійні політруки. Між іншим, цю збірку гостро, але справедливо критикував молодий ще тоді критик-початківець, Іван Дзюба, який закинув йому ігнорування зв'язків Шевченка з українським визвольним рухом та українськими визвольними революційними колами.[33] І хоч в обороні Малишка проти Дзюби стали інші критики й письменники, то сам Малишко, мабуть, признавав йому рацію, бо не мстився на ньому. Варто теж згадати, що Малишко не вороже ставився до молодої поезії того часу (60-х рр) і навіть ставав у її обороні перед нападами інших критиків, але як вірний ,,сторожовий пес революції'' гостро лаяв ,,буржуазних націоналістів, ,,мізерних прислужників імперіялізму''. Показово, як у большевицьких письменників знаходить застосування відома засада ,,ловіть злодія'', цебто ті, що є типовими прислужниками московського імперіялізму, таврують чи називають такими вільних українців (які мають те щастя, що можуть нікому не служити, крім свого поневоленого народу). Тільки ж для кого й для чого вони це роблять? Адже в це ні там, ні, тим більше, тут ніхто не вірить.

Цими кількома іменами далеко не вичерпується листа українських підбольшевицьких поетів, що брали й беруть участь у літературному процесі повоєнного періоду, її можна доповнювати як старшими, так і молодшими поетами, більше і менше талановитими, і в кожного з них можна знайти деякі індивідуальні риси, але на це нам тут не вистачає місця, тому, згадавши тільки типових представників поезії та їх типові риси, інших можемо тільки поіменно згадати, на знак, що вони були, існували і ,,збагачували'' українську літературу партійним виробництвом сумнівної вартости, хоч чимало з них були і є талановитими поетами, які в інших умовинах могли б дати твори непроминальної вартости. До більш відомих належать ще такі, як Сава Голованівський, Іван Вирган, Платон Воронько, Любов Забашта, Наталя Забіла, Ігор Муратов, Терень Масенко, С. Крижанівський, Іван Нехода, Микола Нагнибіда, Марія Пригара, Олександер Підсуха, Леонід Первомайський та багато інших, більш і менш славних.

Залишаючи ділянку поезії, заглянемо ще до фабрики художньої прози, яка в до- і повоєнному періоді була мало або зовсім нехудожня, бо була виробнича. В цій ділянці після війни на перше місце висунувся зовсім несподівано молодий письменник-початківець *Олесь Гончар,* який зажив великої слави через те, що прославив та ,,увіковічнив'' большевицьку армію, змалювавши її як визволительку Европи від німецького фашизму,[34] хоч армія була вже над пропастю,

---

[33] І. Дзюба. Від молитов до дум (А. Малишко, ,,Віщий голос''.) ,,Літературна газета'', К. 23.5.1961.

[34] *ІУЛ,* т. 8, 1971, 113 і далі.

і від упадку врятували її недотепні західні аліянти й велетенська матеріяльна й моральна допомога ЗСА, завдяки яким Сов. союз не тільки виграв війну, але й одержав в дарунку половину Европи. Такий був на Заході великий страх перед німцями, що західні аліянти за ціну знищення німецького експансіонізму дали повний ріст російському загарбництву й колоніялізмові. Ніколи ще в історії европейського континенту не було такого фатального упадку політичного глузду в західних демократій, як у часі і після другої світової війни. Наслідки того безглуздя даються тепер сильно відчути не тільки в Европі, але в усьому світі.

Виграна большевиками друга світова війна натхнула багатьох письменників до „художнього осмислення ґрандіозного подвигу радянського народу",[35] і вони кинулись опрацьовувати воєнну тематику, не тільки тому, що вони війну переживали як учасники, але й тому, що партії така література була потрібна, бо вона підносила й випростовувала її заломаний престиж, тому кожний письменник, що писав на цю тему і прославляв армію, заслуговував на признання. Олесь Гончар був одним з перших, тому й найвизначнішою книгою першого повоєнного десятиліття була його трилогія „Прапороносці" (1946-48), яка відображує „героїчний визвольний похід" сов. армії від моменту переходу румунського кордону до повного розгрому здеморалізованої армії.

Сам Гончар був учасником того походу, і в основі трилогії („Альпи", „Голубий Дунай" і „Злата Прага") є його власні спостереження, але він не обмежився до простого переказу подій, а прикрасив їх і підніс дії сов. армії до небувалого героїзму, ніби тому, як загально кажуть, що совєтські бійці були новими людьми, найкраще озброєними духово, завдяки нібито мудрому керуванню партії. Це, очевидна самохвальба й самоґльорифікація, далека від дійсности, а надто, що переслідування розбитого американською зброєю ворога, духово зовсім підупалого, важко вважати будь-яким героїзмом. Та Гончар був уже попередньою літературою так вихований, що все большевицьке бачив у блискучих кольорах, як найбільш героїчне, вийняткове і найкраще.

Цю поставу відразу пізнати у „відображенні" персонажів, в чиїй зовнішності й поведінці він завжди підкреслював те, що найпривабливіше і найкраще, так що читач має перед очима своєрідних совєтських архангелів, яких об'єднує почуття „полум'яної любови до радянської вітчизни та ідея визвольної місії большевицьких вояків — „прапороносців великих ідей комунізму"...[36] Захоплений цими ідеями, Гончар не помітив, як він сам відірвався від реального життя й реальних подій і пустився в політ у хмари фантазії, щоб вишукувати там для своїх героїв найпозитивніші риси, з якими вони виглядають як совєтські генерали, обвішані безліччю медалів.

---

[35] Там же, ст. 118.
[36] ІУРЛ. 1964, ст. 804.

Прикладом такого неприродного героя є в творі заступник командира полку Воронцов, показаний не тільки як геніяльний командир, але й як солдатська мамка, що дбає навіть за те, щоб бійці листи писали додому та повідомляли про свою світову місію. Він нібито стежив за кожним кроком свого вихованця і пишався його розвитком, начеб не мав в часі війни важливіших завдань. Це й дискредитує автора як серйозного письменника, який не відчував межі між природним і уявним. Але це партії дуже подобалося, бо автор показав перевагу комунізму, хоч лише уявну, тому трилогія одержала аж дві державні премії.

Цікаво зауважити, що українським воякам припала в цій нібито українській (за назвою) армії тільки підрядна й служебна роля — вони тільки ,,полум'яні патріоти радянської вітчизни'', але головна й провідна роля належить російським старшинам.

Крім трилогії, Гончар написав у тому ж періоді ще кілька прозових творів, між ними повість про підпільну діяльність полтавських комуністів-комсомольців в часі війни, ,,Земля гуде'' (1947), якої героїнею виступає п'ятнадцятирічна дівчина Ляля Убийвовк, наділена автором такими рисами, що можуть бути ознакою тільки якогось виробленого й досвідченого старшого підпільника, радше, ніж малолітньої школярки, навіть найкращої у своєму віці. Та автор, захоплений бажанням показати ,,життєдайну силу радянського патріотизму'', завдяки якому нібито формувалися такі герої, не зважав на реальну правдоподібність героїв, яка все таки зобов'язує в літературних творах, що претендують на ,,вірне відображення дійсности''. Нехтуючи цими вимогами, автор обнизив переконливу силу свого твору, а це знизило його літературну якість.

Подібний характер має також його лірична кіноповість ,,Партизанська іскра'' (1956), в якій мова про іншу підпільну організацію, в селі Кримка на Одещині, якої учасники змальовані ,,в м'якій лірично-романтичній манері'', для юного читача, може, й приманливій, але літературно непереконливій.

Великий успіх Гончара з ,,Прапороносцями'' (1946-48) заохотив багатьох інших письменників вдатися до теми останньої війни чи взагалі війни, бо ця тема давала нагоду використати свої переживання з війни, прославити большевицьку армію як єдину у світі і відзначитися перед партією. Вбити трьох зайців одним пострілом було дуже приманливо, тимто й не дивно, що майже кожний письменник, який був учасником останньої чи будь-якої іншої війни (совєтсько-фінської) формував свої враження й спостереження в повість або роман і чекав відзначення.

Так з'явилася повість *Василя Кучера* ,,Чорноморці'' (1952) про оборону Севастополя й Одеси, в якій автор створив такі неправдоподібні ситуації, що вражали й совєтську критику, хоч автор був учасником боїв за ті міста і часто наголошував навіть автентичність окремих складових елементів, як радіоповідомлення, уривки щоденника, накази командирів тощо.

Інший письменник, *Василь Козаченко,* написав повість ,,Атестат зрілості'' (1946) на тему сов. підпілля під німецькою окупацією. Тут,

як і в Гончара, підпільну боротьбу організують старші школярі, а їм помагають учителі або старші комуністи, ,,полум'яні радянські патріоти'', готові десять разів умирати за комунізм і ,,радянську вітчизну''.

Партизанській боротьбі присвячені також повісті *Юрія Збанацького* ,,Таємниця Соколиного бору'' (1949) і ,,Лісова красуня'' (1955), де діють ,,юні герої'' совєтська ,,патріотична молодь'', для якої боротьба проти німців у запіллі була нібито ,,логічним вислідом комуністичного виховання'', хоча в політиці Сов. союзу того часу, коли Сталін підписував договір з Гітлером, не було ніякої логіки, тільки баламучення совєтського громадянина. Позитивною рисою тих повістей можна вважати хіба тільки те, що автор не змальовує німців нездарами, як то часто в сов. літературі бувало, тільки бачить у них і такі риси, які їх показують як твердих ворогів, з якими боротьба коштувала підпільникам великих і важких утрат. Обидві повісті мають певною мірою пригодницький характер.

До цього ж підпільного жанру належить і повість *Леоніда Смілянського* ,,Сашко'' (1951), в якій автор розкриває ,,формування'' молоденького українського юнака в комуністичному дусі. Сашко — герой повісти, він стає свідомим і сміливим оборонцем ,,радянської вітчизни'' й відважним бійцем партизанського загону.

До цієї групи творів входить також повість Дмитра Бедзика ,,Дніпро горить'' (1948) та ,,Оповідання про Олега Кошового'' (1950), ,,Партизанський край'' (1947) А. Шияна, ,,Партизанський генерал Руднєв'' (1946) Платона Воронька, ,,В партизанських загонах'' (1947) М. Шеремета, ,,В Курляндському котлі'' (1947) П. Автомонова.

Змістом повісти ,,Дніпро горить'' *Д. Бедзика* є події підпільної боротьби проти німців українських селян на Переяславщині. Повість зазнала ґрунтовної перерібки і в новій редакції появилася в 1958 р., але все одно не стала кращою з літературного боку, бо автор поправляв повість тільки ідеологічно, через що потерпіла мистецька сторінка. В повісті багато надуманого, натягненого, неоправданого й неправдоподібного та побожнобажального, бо сов. письменники привикли подавати свої чи партійні ,,побожні бажання'' за дійсність, натомість мало дбали про те, щоб та дійсність була вірогідна й переконлива і не тільки з нашого не- чи антикомуністичного погляду, але й нерідко з марксівського погляду. А крім того, письменники часто користуються засобом узагальнення або типізації, яка полягає в тому, що позитивні або й неґативні риси однієї людини в якомусь середовищі приписують цілій групі чи середовищу, і з того виходить зовсім фальшивий образ сучасности.

Такі узагальнення стали правилом у творах Бедзика, тому його повість непереконлива, хоч він старається заглядати в душу героїв і психологічно мотивувати їх вчинки. Подібні заходи роблять також інші письменники, бо це легше й дешевше. Та й сама засада ,,біле-чорне'' не вимагає творчих зусиль, бо нема, либонь, нічого простішого, як показати большевиків найкращими, а ворогів, як у

повісті Бедзика, а з ними й ,,націоналістично-петлюрівських виродків'', найчорнішими, дуже часто без єдиної білої плямки.

Та все ж Бедзик не так чорно дивися на цих ,,ворогів народу'', він бачив між ними й таких, що звільнялися від ,,націоналістичної полуди'' і ставали комуністами, отже все таки не були для партії зовсім безнадійними.

Іншу групу повоєнної літератури складають твори на колгоспно-відбудовні теми, і в цій групі з'явилися в першій декаді після війни такі повісті, як ,,Микита Братусь'' (1951) О. Гончара, ,,Лейтенанти'' (1947) О. Копиленка, ,,Нові потоки'' (1948) В. Козаченка, ,,Хазяїни'' (1948) С. Скляренка, ,,Сини землі'' (1948) Е. Кротевича, ,,Велика рідня'' (1950) М. Стельмаха, ,,Жива вода'' (1947) (потім назва ,,Мир'') Ю. Яновського, ,,Рідна сторона'' (1956) В. Земляка, ,,Буковинська повість'' (1951) І. Муратова та ще деякі.

Всі ті твори на колгоспні теми, одні кращі, інші гірші, показують здебільша те саме — що колгоспники віддані справі комунізму, а та відданість породжує благородну потребу завоювати чесною працею в колгоспі щастя для колективу. Навіть відсталі колись колгоспники навертаються на ,,правдиву віру'' й підносяться до рівня тих, погляд яких спрямований в ,,комуністичне завтра''. Всі думають тільки про комуністичне завтра, для якого працюють сьогодні, не дбаючи про себе. Конфлікти й суперечності в цих творах мають звичайно місцевий характер, але письменники намагаються піднести їх до всесвітнього значення. Правда, серед відданих колгоспній справі селян трапляються й еґоїстичні одиниці, які дбають більше про себе, ніж про колектив, але й вони пізніше ,,зростають духовно'' (для цього вони й існують у творі) і творять ,,гармонійну цілість з колективом''. Бувають і такі, що не люблять села й втікають до міста, але там вони звичайно потрапляють в робітниче середовище, а робітники — це авангард соц. революції.

Не уникнув того шабльону і такий письменник, кол. майстер прози, як *Юрій Яновський* в романі ,,Жива вода'' і зазнав гострої критики за те, що віддавав перевагу в житті людини біологічним чинникам, замість соціологічним. В переробленій формі під новою назвою письменник переставив наголос на соціологічні чинники, тому й героїня роману після воєнної руїни береться перш за все відбудовувати колгосп, а не власне мізерне присадибне господарство, яке було головним джерелом її прожитку. Її чоловік згинув на війні, війна знищила також її хату-землянку, але вона ,,сповнена гарячої віри в живу силу партії й колгоспного ладу'', каже, що ,,коли буде колгосп, то й хату збудуємо, а не буде колгоспу, то й хати не треба''. Ось яка проста колгоспна філософія!

Не треба й казати, що це фальшива й протиприродна інтерпретація інстинкту самозбереження людини, взята не з живого життя, а з партійної програми чи ідеології. Не зчувся письменник і не похопилася критика, як він заперечив самого себе, бо коли колгоспник, позбавлений приватної власности, йде до колгоспу, то не з любови до нього й колективу, а просто з чисто особистих, біологічних, не соціологічних мотивів — щоб зберегти життя, бо колгосп

був і залишився з волі партії єдиним джерелом прожитку. Отже й тут переважають закони біології, не соціології, тільки ж критики й письменники до цього не додумались і пофальшували природу людини, замість її ,,перетворювати''. Та все таки роман Яновського стоїть понад пересіч виробничих творів на цю тему того часу.

Інші твори, які показували перехід від війни до мирної праці, відображували дійсність занадто поверховно, і зміст їхніх конфліктів далекий від тих складних і важливих проблем, які стояли перед селом після війни. ,,Схематизм у побудові сюжетів, збіднене зображення дійсности з явним ухилом до спрощення й лакування, недостатня робота над словом до того, що характери персонажів у цих книгах вийшли безкровними й непереконливими'', як правильно стверджує пізніша критика[37] після 20-го з'їзду пратії. Тим виразніше відзначається на тому стандартному тлі повість Ю. Яновського і великою мірою Михайла Стельмаха ,,Велика рідня'' (1950).

Деякі письменники писали про зміни в житті села на ,,возз'єднаних західних землях'' — Галичини, Буковини й Закарпаття. Це ,,Буковинська повість'' (1951) Ігоря Муратова, ,,Визволена земля'' (1949-50) Степана Чорнобривця, ,,В долині Стрипи'' (1949) Василя Лозового, ,,Без межі'' (1951) Павла Автомонова, ,,На верховині'' (1951) Валентина Речмедина, ,,Над Черемошем'' (1952) Михайла Стельмаха, ,,На зустріч долі'' (1955) Івана Цюпи та інші.

Головною ідеєю цих творів є захоплення західних українців новим комуністичним ладом, ,,великими соціальними змінами'', клясовою боротьбою, формуванням нового світогляду тощо. Колгоспний спосіб сільського господарства ,,дав трудящим західних областей щастя пізнати життя і творчість в колективі й для колективу''. Радянська влада нібито визволила західні області від віковічного рабства і дала змогу досягти великих успіхів у колгоспному будівництві, в піднесенні добробуту й розвитку культури''. Це формула, яку повторювали на всі лади колгоспні письменники, що писали про західні області, ,,возз'єднані'' в ,,єдиній Радянській державі''.

Всі ці ідеї кожний письменник опрацьовував на свій лад, один краще, другий гірше, один наголошував це, другий інше, один старався більше фантазувати, інший менше говорити правду, але всі немилосердно фальшували дійсність і писали не про те, що справді бачили на західних областях — ненависть до большевизму — тільки те, що повинні були бачити, згідно з програмою партії — важку колгоспну працю від зорі до зорі як радісну творчість, колгоспні злидні як небувалий добробут, грабіж державою сільсько-господарських продуктів як добровільну й радісну продаж державі за добру ціну, голодове збирання колосків на колгоспному полі як крадіж державного добра.

Писали письменники після війни і про ,,робітничий клас'', і в цій групі в перше післявоєнне десятиріччя появилося чимало творів з робітничо-виробничою тематикою, як-от Якова Баша ,,Гарячі

---

[37] ІУРЛ, 1971, ст. 384.

почуття'' (1947), Дмитра Ткача ,,Плем'я дужих'' (1948), Олекси Гуреєва ,,Наша молодість'' (1949) та ,,Життя іде'' (1954), Вадима Собка ,,Біле полум'я'' (1952), Бориса Буряка ,,Тарас Журба'' (1951), Миколи Руденка ,,Вітер в обличчя'' (1955) та чимало інших.

Автори цих повістей і романів намагалися змалювати образ передового робітника, який не лише ,,радісно працює'' й добивається великих виробничих успіхів для держави, але й ,,духово перероджується'' в процесі праці і стає переконаним комуністом, а тоді він — ідеал, відзначається всіми можливими позитивними рисами.

Багато уваги присвячують автори показові ,,трудового й культурного зростання'' робітничої молоді, міцної дружби між робітниками, виховання високих моральних якостей у колективі, словом, показові ,,нових людей'', які ,,радісно працюють для держави'' і ту працю уважають почестю. І письменники ,,з любов'ю'' змальовують героїчних робітників, стахановців, що перевиконують норми, деякі особливу увагу звертають на виробничий процес та на робітничі зацікавлення героїв, а інші пробують відтворювати особисте життя робітників, їх родинний побут та взаємини. І тут вони дають волю своїй фантазії, бо знання, а тим більше відчування людської складної психіки вони здебільша не посідають, натомість знають партійний шабльон і створюють неприродні ситуації, парадно розв'язують всякі виробничі або любовні колізії, обминають життьові труднощі й конфлікти, уникають гострих сутичок і боротьби, а вдаються до ілюстративности й лакування, що ніяк не підносить ні літературної, ні читацької вартости творів. Правда, чимало письменників уміють цікаво розповідати, але їм завжди не перешкоді стають партійні приписи й вимоги, і вони збиваються на шабльон. Але особливу увагу звертають на ,,пережитки минулого'', цебто на національні й релігійні традиції, які М. Руденко назвав ,,корозією душі'' і міщанством, що перешкоджають людям піднестися до рівня комуністичної моралі.

Власне, в кінці першого післявоєнного десятиріччя українські прозаїки мали теж ,,грунтовно висвітлити етично-моральні проблеми'', бо життя цього вимагало й показувало, що без художнього їх розв'язання в літературі не можна створити правдивого образу сучасника, але все одно вони тієї моральної проблеми не розв'язали і розв'язати не могли, бо в комуністичному світі немає одної моралі, там є подвійна чи потрійна мораль — одна для партії й держави, одна для робітництва й селянства і ще одна для не- і антикомуністів, а такої проблеми потрійної моралі ніякий письменник не міг би розв'язати.

На особливу увагу заслуговують твори на історичні теми, за які бралося чимало письменників з різнородних спонук і причин. Одні хотіли втекти від ,,сучасника'', який був їм нецікавий, інші любили історичну тематику й шукали приємности в заглибленні в минуле, а ще інші випробовували на історичному минулому своє ознайомлення з марксо-ленінською ідеологією.

Історичну тематику опрацьовували такі письменники, як Семен Скляренко в романах ,,Святослав" (1959) і ,,Володимир" (1962), Антон Хижняк в романі ,,Данило Галицький" (1951), Петро Панч в романі ,,Гомоніла Україна" (1954), Натан Рибак у ,,Переяславській раді" (1948), Юрій Мушкетик у повісті ,,Семен Палій" (1954), Василь Кучер у повісті ,,Устим Кармелюк" (1957) (нова редакція давнішої повісти ,,Кармалюк"). Сюди належать також історично-біографічні романи й повісті, як ,,Тарасові шляхи" (1939-1961) Оксани Іваненко, ,,Дитинство Гоголя" (1954) Олексія Полторацького, ,,Терен на шляху" (1959) П. Колесника (про Івана Франка), ,,Поетова молодість" (1960-62) (про Шевченка) Леоніда Смілянського та кілька інших, написаних уже пізніше.

В тричастинному романі ,,Гомоніла Україна" *Петро Панч* змальовує події перед і з початком виступу Хмельницького, від 1638 до 1649 р. включно із в'їздом його до Києва. Першу частину ,,Запорожці" (1946) автор ґрунтовно переробляв і в новій редакції особливий наголос ставив на ролю народних мас у творенні історії, згідно з марксо-ленінською ідеологією, тому героєм роману в основі і є ті ,,народні маси", які несли на собі тягар війни. Хоч ці ,,народні маси" є в марксо-ленінській ідеології тільки демагогічним пропагандивним засобом, бо насправді в большевицькій дійсності їх роля зведена до зера, а творцем історії була й залишилася партія, то все таки письменники мусіли в своїх творах брати ці ,,народні маси" серйозно й показувати їх ,,велику ролю" у визвольній війні Хмельницького. Під цим кутом автор розвиває акцію твору й відразу вводить читача в селянсько-козацький світ та насвітлює його соціяльні процеси перш за все, його настрої і прагнення, які виконує козацька старшина. Автор показує постаті козацьких ватажків, але основується радше на народних уявленнях про них, ніж на історичних фактах, тому фолкльор грає в повісті визначну ролю. Він ,,з любов'ю" змальовує образи таких ватажків-героїв, як Кривоніс, Морозенко, Богун та інші, які нібито вийшли з народних мас і разом з іншими рядовими повстанцями репрезентують народні маси.[38]

Війна велася, отже, не за що інше, а за соціяльне й нібито національне визволення ,,народних мас" від гніту польської шляхти й козацької старшини, а головно, за ,,возз'єднання" українського народу з російським, бо це, мовляв, „народи-брати", які нібито відвічно прагнули до злуки. Автор заперечує погляди українських національних істориків про національно-релігійний характер визвольної війни і наголошує її соціяльний характер, тому між головними героями визвольної війни, Хмельницьким і Кривоносом немає єдности і згоди, бо один з них стояв нібито цілковито на стороні ,,народних мас", а другий начебто захищав інтереси шляхти й козацької старшини. З уваги на те, автор поставив у центрі подій не Хмельницького, а Кривоноса, нібито речника й представника

[38] Як знаємо, Морозенко був шляхтич, а Богун теж, хоч не українського походження.

,,народних мас'', тим то й Кривоніс є центральною чи центральнішою постаттю роману. Хмельницького автор змалював дуже позитивними рисами, але як такого політичного діяча, який своїм геніяльним політичним розумом мав збагнути відвічне прагнення українського народу, а чи ,,народних мас'', не конечно тільки українських, до ,,возз'єднання з великим російським народом''. В цьому й суть роману Панча, який не помітив, що, підкреслюючи побіч соціяльного і національне визволення, також заперечив сам себе і марксо-ленінську теорію, яка так ставить цю проблему, бо в дійсності він показує тільки соціяльне визволення, а національне заперечує твердженням, що народні маси прагнули до злуки з російським народом, отже, коли прагнули до злуки, то заперечували свою національність і національне визволення. І в дійсності автор не показує національного визволення, бо це тільки демагогічний засіб большевиків обдурювати нарід.

Інший зразок історичного роману того ж часу, це Натана Рибака ,,Переяславська рада'' (1948-53) в двох томах, якого провідною ідеєю є також ,,нерозривана єдність'' і ,,вічна дружба'' українського й російського народів, при чому російський нарід виступає тут справді як *старший брат,* законний переємник Київської Руси, держави всіх східних слов'ян, тому в романі часто виступають ,дружньо' російські й українські трудящі, які конечно стають приятелями у спільних боях і трудах та невигодах і які начебто символізують нерозривність інтересів двох братніх народів.

Автор побудував роман так, щоб Переяславська рада була осередком змагань і прагнень українського народу. В першому томі він показує змагання до Переяславської ради, а в другому змальована її оборона й боротьба із ,,спільними ворогами''. Хмельницький змальований тут як талановитий вождь, організатор народу, дипломат і політик, якого найвищою ціллю було ,,возз'єднання'', на яке й скерована була вся його енергія й акція визвольної війни.

Основним у романі є, очевидно, клясовий конфлікт: не національна боротьба українського народу проти польського поневолення, гніту й визиску, а клясова боротьба народних мас проти шляхти як польської, так і козацької. В тому дусі змальована й постать гетьмана, супердемократична, наче вирвана із своєї доби й перенесена в авторову сучасність і його ж середовище. Доказом цього є такі сцени, як ота, де Хмельницький протестує, коли його називають ,,пане Хмельницький'', мовляв, який там я пан, хоч слово пан у 17 ст. означало в козацькій і діловій мові зовсім не те, що в часі автора в Сов. союзі. А з другого боку, на постаті Хмельницького відбився якоюсь мірою культ особи, оскільки автор підкреслює такі його риси, які наближують його до Сталіна. Натан Рибак одначе письменник з літературним хистом і якби на нього не тиснула ,,партійність літератури'', ,,Переяславська рада'' була б значним досягненням української мистецької прози, бо він виявився здібним романістом.

Пізнішого часу в історії України стосується повість *Юрія Мушкетика* ,,Семен Палій'' (1954), в якій автор змальовує життя

українського суспільства кінця 17 й початку 18 ст. та суспільні й політичні явища тієї доби. Але головним завданням автора було показати не так ті події й явища, як радше розвинути ідею ,,дружби народів'', цебто ,,дружби'' українського й російського народів. Повість охоплює події на Правобережжі, яке на основі Андрусівського договору (1657) потрапило під владу Польщі, а та своїм звичаєм, довела українське населення до відчаю, і воно почало втікати на Лівобережжя й заселювати опустошену територію, звану в історії ,,Руїною''. Та коли поляки хотіли загарбати й ті землі, нарід підняв проти Польщі повстання під проводом фастівського полковника Семена Палія, який рахував у своїй політиці на допомогу Росії, а його сучасник на Лівобережжі гетьман Мазепа змагав до протилежного, до відірвання від Росії, тимто й не виконував вимог царя щодо підтримки Палія.

Коротко, зміст твору Мушкетика становить боротьба українського й російського народів проти колонізаторських заходів Польщі, Туреччини, Криму і Швеції та викриття ,,зрадництва'' Мазепи. Автор стоїть на боці Палія й вороже ставиться до ,,зрадника'' Мазепи, згідно з російською ідеологією. Героєм повісти він узяв Палія, але, натягаючи події до ідеології, висунув ,,народні маси'' на перше місце, нібито як рушійну силу визвольної боротьби, прихильну до Москвм, тому Палій у нього визвольник рідного народу, а Мазепа егоїст і зрадник.

Варто ще згадати роман *Антона Хижняка* ,,Данило Галицький'', що охоплює понад пів сторіччя історії Галицько-волинського королівства. Починається похороном князя Романа (1205) й закінчується смертю чи відомістю про смерть короля Данила (1264). Письменник змалював у романі широке історичне тло і старався показати всі ділянки давнього життя та збагнути їх взаємопов'язання, але пішов дальше, ніж було потрібно, й узалежнив галицького володаря від північних сусідів, бо в автора була важлива мета — показати ,,відвічну дружбу українського й російського народів''. Колізія роману основується, очевидно, на клясовому антагонізмі народу й боярства, але в творі показана й боротьба за наслідство престолу, в якій брали участь і чужинецькі чинники. Король Данило змальований приваблими рисами — як мудрий державний діяч і досвідчений дипломат, який умів так настроїти Батия, що той ішов у напрямі його плянів і бажань, але при тому автор широко розкрив ,,дружбу народів'', які заселювали тоді південно-західні й північно-східні землі Київської Руси, цебто пізніших українців і москалів. Історичні факти автор доповнює й прикрашує ,,творчою видумкою'', щоб підкреслити нерозривні зв'язки ,,двох братніх народів'', а це вже згідне з партійною ідеологією, перенесеною з сучасности в минуле. Повість дає багато цікавого матеріялу з життя наших предків 13-го століття, бо автор сумлінно вивчав історію, але потім забував, що пише про події сімсотрічної давнини, і причіпляв окремим персонажам сьогоднішні думки і погляди, наприклад, смерд у розмові з королем висловлює йому своє неґативне ставлення до того факту, що він прийняв корону від Папи, мовляв, ,,продався латин-

цям і вінець чужинський на голову взяв''.[39] Автор підсунув персонажеві свої думки, допускаючись таким чином непростимого анахронізму, бо ні смерд тоді не розбирався в політичних справах, ані князь не ставав би з ним до розмови на політичні теми. Не то король Данило, але й навіть сьогоднішній будь-який большевицький водій не стане з колгоспником до розмови на політичні теми.

У зв'язку з тим, що після 20-го з'їзду партії Хрущов, демаскуючи Сталіна, частинно відступив від його затиску літератури й мистецтва, письменники почувалися наче свобідніші й почали свобідніше писати, бо думали, що сталінщина більше не вернеться, а Хрущов хотів витягнути літературу з сліпого кута і йшов на деякі поступки письменникам. Але виклинаючи Сталіна, він відновлював культ Леніна, а Ленін мав більше знайомства з літературою й інакше, ніж Сталін, ставився до мистецької якости літератури, хоч був автором статті ,,Партійна організація і партійна література'',[40] в якій виложив марксівські погляди (в дійсності, свої власні) на клясову природу літератури, мовляв, література завжди була партійна, то й тепер мусить така бути. Він також вказував на велике суспільне значення літератури як могутньої зброї ,,робітничого клясу'' і всіх трудящих за здійснення високих соціялістичних ідеалів людства.

На ці принципи опиралася партія в 1946-48 роках та на кожному партійному з'їзді. Хрущов дозволяв певний час критикувати культ Сталіна й дискутувати про підвищення художньої майстерности, але коли побачив, що письменники щораз більше відходять від партійної лінії, почав робити відворот і привертати партійну дисципліну. Робив він це одначе не сталінськими методами, а умовлянням і переконуванням письменників, що їх роля дуже велика і почесна, бо за допомогою літератури люди ,,засвоюють передові ідеї, формують свій характер і переконання так само природно й непомітно як дитина вчиться говорити''.[41] Ще раніше на позачерговому XXI з'їзді КПРС у 1959 р. говорилося, що,,за соціалізму приходять справді гуманістичні взаємини між людьми соціалістичного суспільства, взаємини товариського змагання і співробітництва, підтримки один одного в праці, взаємини, які дають простір розвиткові творчої ініціативи, активності талантів і здібностей широких народних мас''.[42] На XXII з'їзді в 1962 р. вирішено, що твори радянського мистецтва повинні бути ,,джерелом радощів і натхнення для мільйонів людей, повинні виражати їх волю, почуття й думки, бути засобом їх ідейного збагачення і морального виховання''.[43] Тому на тому з'їзді широко обговорювали виховну функцію мистецтва. Головна лінія в розвитку літератури й мистецтва, — сказано в програмі КП, — має бути зміцнення зв'язку з життям народу,

[39] А. Хижняк. *Данило Галицький,* 1955, ст. 241.
[40] ,,Новая жизнь'' 26.11.1905.
[41] М. С. Хрущов. ,,До нових успіхів літератури й мистецтва''. К. 1961, ст. 11.
[42] ,,Матеріяли позачергового XXI з'їзду КПРС'', К. 1959, ст. 159.
[43] ,,Матеріяли XXII з'їзду КПРС'', К. 1962, ст. 396.

правдиве і висохохудожнє відображення багатства та різноманітності соціалістичної дійсності, натхнення і яскраве відтворення нового, справді комуністичного, і викривання всього того, що протидіє рухові суспільства вперед''.[44]

Такою фразоманією Хрущов напускав ману на письменників, і вони захоплювалися новими перспективами, які він їм показував, хоч на свій спосіб, але там було ,зелене світло' і для свобіднішої творчости (поширення соц. реалізму) і виклик чи заклик до художньої майстерности, що для багатьох письменників було справді дуже важливе. Варто при цій нагоді згадати, що із смертю Сталіна почалося й відродження теорії літератури, зокрема теорії соц. реалізму. Перші, ще дуже несміливі спроби почалися ще в 1949 р.; тоді появилася перша теоретична праця А. Трипільського ,,Проблема труда в естетиці соц. реалізму'', потім І. Гончаренка ,,Естетичні погляди Івана Франка''[45] і те саме В. Кудіна (1950),[46] рік пізніше ,,Літературно-естетичні погляди М. М. Коцюбинського'' М. Жук (1952), а врешті М. Шамоти ,,*Ідейність і майстерність:* літературно-критичні статті'' (1953), але ширше розвинулась теорія літератури з 1956 року, і письменники й теоретики почали говорити про психологію творчости та психологічної мотивації в літературному творі, бо в дійсності герої повістей наділені були звичайно стандартами і ,,ярликами'', які часто замінювали собою глибоке розкриття душевних якостей людини, її вдачі, а істотне значення для повного мистецького образу має відтворення душевного стану героя, його світосприймання. Таким чином засуджене колись пролетарською критикою ,,порпання в душі героя'' показалася конечним, бо кожний вчинок людини попереджає активність душі, як ще в 1953 р. писав А. Мороз в рецензії на повість С. Мишури ,,Бережани'',[47] тому письменник повинен досліджувати психічне життя героїв, щоб вони були більш переконливі.

Висновки того рода міркувань після Сталіна були такі, що в літературному творі не досить самої ідейности, вона мусить бути виправдана внутрішнім життям людини і по-мистецьки втілена в творі, бо ідейність і художність, це, як він каже, ,,двоєдина одність'', ,,органічний сплав, який не можливо розірвати, якщо не хочеться деформувати мистецьку цілість''.[48]

Після XX з'їзду про мистецьку вибагливість заговорили всі письменники й критики, зокрема молодші, які почали появлятися вже під сам кінець 50-х років і звертати увагу на різні хиби сучасної літератури, як безпроблемність, безконфліктність, дрібна тематика (,,мілкотем'я), прикрашування (,,лакування'') дійсности, невірогід-

---

[44] Там же.
[45] ,,Вісник АН УРСР'' ч. 10, 1950, 37-47.
[46] ,,Мистецтво'' ч. 9 (1950) 31-35.
[47] С. Крижанівський. Художні відкриття, К. 1965, ст. 106-140.
[48] Л. Новиченко. Про багатство худ. форм і стилів у літ-рі, ,,Рад. літературознавство''ч. 3, 1959, 3-15.

ність реалістичного змалювання дійсности, схематичність, декляративність, ілюстративність тощо.

Молоді поети й критики з'явилися досить несподівано й неочікувано і заговорили новим голосом, який в одних викликав радість і навіть захоплення, а в інших нехіть і недовір'я. На повний голос вони заговорили вже в 60-х роках, тому їх і назвали шестидесятниками. То були такі поети, як Ліна Костенко, що перші дві збірки видала ще в кінці 50-х років, а третю в 1961, Микола Вінграновський, Віталій Коротич, Микола Сингаївський, Василь Симоненко, Євген Гуцало, Іван Драч, Борис Олійник, Олесь Лупій, Валентин Мороз, Василь Стус та багато інших, які своїми незвичайними як на совєтську дійсність творами утворили відродження української поезії. Своєю творчістю вони також дали привід до своєрідної літературної дискусії, яка розвинулася була довкола їх творчости і дечим нагадувала навіть велику літературну дискусію 20-х років (1925-28).

Дискусію викликали два молоді критики, Іван Дзюба й Іван Світличний, які досить гостро почали критикувати соц. реалістичну поезію і не з позицій якогось там буржуазного націоналізму чи ревізіонізму, а з позицій соц. реалізму, але з новим трактуванням поезії, з високими вимогами до письменників, вимогами мистецькими, хоч ідейности вони зовсім не заперечували, навпаки, вимагали втілювати ідеї високо мистецькими засобами, більше уваги приділяти психологічній розробці персонажів, чого в тодішній літературі майже не було. Обидва критики радо вітали молодих поетів, які виявили великі мистецькі можливості, даючи вільний вираз своїм почуванням, настроям, переживанням і новим думкам, незвичайно смілим і в совєтській дійсності небувалим.

Ці два критики були не єдині, їх доповнювали з молодших Євген Сверстюк, Леонід Кореневич, Олексій Ставицький та інші, але центральне місце в молодій критиці займали Дзюба і Світличний, бо вони найбільше виступали з критикою сучасної літератури і проти них скерована була реакція партійної критики й критикованих авторів, цебто були осередком літературної дискусії.

Не будемо тут входити в деталі тієї дискусії, бо це довга історія й окрема тема, але загально скажемо, що молода генерація мусіла капітулювати, бо в дискусію вмішалася партія і вирішила справу по-своєму. На зустрічі з „творчою інтелігенцією" 8 березня 1963 р. М. Хрущов сказав у своїй промові п. з. „Висока ідейність і художня майстерність — велика сила радянської літератури й мистецтва": „Питання, які ми з вами обговорюємо, мають принципіальне значення для розвитку культури, радянської літератури й мистецтва в тому напрямі, який визначено в Програмі КП",[49] а в тій програмі мова йшла про зв'язок літератури й мистецтва з життям народу, про їхню ролю в комуністичному вихованні, про принципи партійно-

---

[49] Див. редакційиу статтю „Вірність партії вірність народові" „Радянське літературозиавство" ч. 3, 1963, ст. 3-8.

сти й народности, боротьбу двох непримиренних ідеологій на ниві літератури та мистецтва, проблему різноманітности художніх форм тощо. Там також сказано, що „соціалістичний реалізм — наш прапор... тільки він здатний забезпечити той рівень літератури і мистецтва, який потрібен для виконання висунутих партією завдань по комуністичному вихованню трудящих, по створенню цінностей комуністичного суспільства".[50]

Цим партія дефінітивно припинила III відродження української літератури, яке тривало приблизно шість років, від 1956 до 1962 р.

Та все таки молода генерація здобула собі певне право висловлюватися по-своєму, по-новому, навіть на партійні теми, і тому їх поетичний вислів і сьогодні далекий від традиційного сталінського. І вони завжди використовують можливість писати й на вільні теми, в тому й суб'єктивні, а не раз і, але дуже обережно, на теми патріотичні, але за ціну вірности партійній лінії в загальному аспекті. Дещо з тієї творчости залишиться, без сумніву, в історії української літератури як небувале явище в добі тотальної диктатури над духовим життям української людини.

Бібліографія

Адельгайм Евген. Микола Бажан. Вид-во ХЛ „Дніпро", Київ, 1965, 181 ст.

Бажан Микола. Люди, книги, дати; статті про літературу В-во „Рад. письменник", Київ, 1962, 236 ст.

Бажан Микола. Путі людей; статті про літературу. Вид-во худ. літ-ри „Дніпро", Київ, 1969, 300 ст.

Бажинов І. Д. Духовний світ героя. „Рад. літературознавство" ч. 4, 1961, ст. 41-55.

Барсук А.І. Про художнє майстерність. Рад. літературознавство" ч. 2, 1960, ст. 61-80.

Вервес Г.Д. Максим Рильський в колі слов'янських поетів. В-во „Наукова думка", АН, Київ, 1972, 308 ст.

Вєдіна В. П. Ревізіонізм — ворог реалістичного мистецтва. „Рад. літературознавство" ч. 4, 1961, ст. 102-107.

Власенко В. П. Правофлангові життя — правофлангові літератури. „Рад. літературознавство" ч. 5, 1961, 17-31.

Власенко В. П., Ковтуненко А. О. Ознаки часу (Нотатки про прозу). „Рад. літературознавство" ч. 4, 1962, ст. 8-22.

Власенко В. П., Ковтуненко А. О. Живі традиції. „Рад. літературознавство" ч. 4, 1961, ст. 25-40.

Волинський К. П. Надійний дороговказ (До виходу в світ книги М. С. Хрущова „Високе покликання літератури і мистецтва"). „Рад. літературознавство" ч. 6, 1963, 3-7.

---

[50] Там же.

Володимиру Сосюрі; збірник присвячений 60-річчю з дня народження і сорокаріччю літературної діяльности поета. Вид-во ,,Рад. письменник'',Київ, 1958, 192 ст.

Гавриленко Д. Т. Конфлікти і схеми [про безконфліктність] ,,Рад. літературознавство'' ч. 5, 1964, 15-30.

Гончаренко М. В. Проти ревізіонізму в естетиці. ,,Рад. літературознавство'' ч. 1, 1959, ст. 8-21.

Дзюба І. За духовно багатого героя. ,,Дніпро'' ч. 6, 1958, 135-153.

Дзюба І. Тема сучасна, підхід історичний [Г. Довнар. В шахтарську сім'ю]. ,,Вітчизна'' ч. 8, 1959, 158-172.

Дзюба І. Звичайна людина чи міщанин? Літературо-критичні статті. К. 1959, 277 ст.

Дзюба І. Сучасність і література. ,,Вітчизна'' ч. 2, 1959, ст. 160-175.

Дзюба Іван. Звичайна людина чи мішанин; літературно-критичні статті. В-во ,,Рад. письменник'', Київ, 1959; рец. І Світличний — ,,Рад. літературознавство'' ч. 1, 1960, 140-42.

Дзюба І. Як у нас пишуть. ,,Літературна газета'' чч. 98, 99, 100/1961.

Дзюба Іван. Про батьків пріоритет у пекельних справах. ,,Літературна газета'' ч. 50, 1961, 3.

Дзюба І. Від молитов до дум [А. Малишко. ,,Віщий голос''] ,,Літературна газета'' 23.5. 1961.

Дзюба І. Правда життя і манера художника. ,,Літературна газета'' ч. 2, 1962.

Дзюба І. Очистительний і животворящий вогонь. Мотиви ,,національного сорому'' і національної ,,самокритики'' в поезії Шевченка. ,,Дукля'', ч. 1, 1965, 103-107.

Доповідь М.С. Хрущова на 20-му з'їзді КПС.Про культ особи і його наслідки. ,,Пролог'', Н. Й. 1959.

Жданов А. О. Про літературу та мистецтво. Київ, 1949.

Загребельний П. Три краплі смутку; суперечки. ,,Літературна газета'' ч. 49, 1961, 3.

Зінкевич Осип. З генерації новаторів. Світличний і Дзюба. У джерел модерної української критики. Балтимор, 1967, 243 ст.

Іванисенко В. П. Щедрість (До 50-річчя з дня народження Андрія Малишка). ,,Рад. літературознавство'' ч. 5, 1962, ст. 50-65.

,,Історія української радянської літератури''. ,,Наукова думка'' АН УРСР, Київ, 1964, 767 ст.

Крижанівський Степан. Максим Рильський; критико-біографічний нарис. В-во ,,Рад. письменник'' , Київ, 1955, 144 ст.

Крижанівський С. Про естетичний зміст соц. реалізму „Літературна газета" ч. 59, 1958.

Крижанівський Степан. На аванпостах людської думки. „Літературна газета" ч. 62, 1960, 1-2.

Крижанівський С. А. Поет і сучасність. „Рад. літературознавство" ч. 6, 1963, 8-17.

Крижанівський С. А. На крутому повороті [про Максима Рильського] „Рад. літературознавство" ч. 1, 1963, 3-15.

„Історія української літератури" у восьми томах. *Том шостий* — Література періоду боротьби за перемогу соціялізму (1917-1932); „Наукова думка" АН УРСР, Київ, 1970, 513 ст.

„Історія української літератури" у восьми томах. *Том сьомий* — Література завершення будівництва соціялізму та Великої Вітчизняної війни (1933-1945). „Наукова думка", Київ, 1971, 400 ст.

„Історія української літератури" у восьми томах. *Том восьмий* — Література післявоєнного часу (1946-1967 рр.). „Наукова думка", УРСР, Київ, 1971, 571 ст.

Коваленко Л. М. На світанку української радянської критики (1917-1920). „Рад. літературознавство" ч. 4, 1962, ст. 45-65.

Коваленко Л. Поет новатор і патріот. „Вітчизна" ч. 6, 1946.

„Комуністична партія" України в резолюціях з'їздів і конференцій. Держполітвидав УРСР, К. 1954.

Кореневич Л. Велика сила прикладу. „Вітчизна" ч. 5, 1961, 191-5.

Counts G. S. and Lodge N. The Country of the Blind. 1949.

Кравців Богдан. На багряному коні революції. До реабілітаційного процесу в УРСР. „Пролог", Н. Й. 1960.

Крижанівський Степан. Художні відкриття; статті з теорії та історії літератури. В-во „Рад. письменник", Київ, 1965, 320 ст.

Крижанівський Ст. В новаторських шуканнях у поступі. „Літературна Україна" ч. 82, 1965.

Ленін В. Партійна організація і партійна література. „Новая жизнь" 26.11.1905.

Летюк Евген. Принциповість художника. „Літературна газета" ч. 97, 1961, 1.

„Література на сучасному етапі (1956-1962)." „Історія української радянської літератури," Київ, 1964, ст. 427-509.

„Література післявоєнного періоду (1946-1955)". „Історія української радянської літератури." Київ, 1964, ст. 355-425.

Мазепа В. І. В. І. Ленін про роль світогляду в художній творчості. „Рад. літературознавство" ч. 2, 1960, 8-22.

„Матеріяли XXII зїзду КПРС". Держполітвидав УРСР, К. 1962.

„Мистецтво на службі комуністичного виховання." Держ. політ. видав. УРСР, 1962.

Новиченко Л. М. Про багатство художніх форм і стилів у літературі соціялістичного реалізму. „Рад. літературознавство" ч. 3, 1959, 3-15.

Новиченко Леонід. Не ілюстрація — відкриття; літературно-критичні нариси й портрети. В-во „Рад. письменник", Київ, 1967, 325 ст.

Новиченко Леонід. Поезія і революція. Творчість Павла Тичини в перші післяжовтневі роки. Доповнене і виправлене вид-ня. Вид-во художньої літ-ри „Дніпро", Київ, 1968, 227 ст.

Петров Віктор. Українські культурні діячі української РСР 1920-1940, „Пролог" Н. Й. 1959.

Пригодій Михайло. Всесоюзна консолідація літератур; історично-літературний нарис. „Рад. письменник", Київ, 1972.

[Редакційна] За літературу, гідну великого народу. „Рад. літературознавство" ч. 1, 1959, 3-7.

[Редакційна] Слово партії надихає. „Рад. літературознавство" ч. 5, 1961, 3-7.

[Редакційна]. Вірність партії вірність народові. „Радянське літературознавство" ч. 3, 1963, ст. 3-8.

Радченко Евген. Володимир Сосюра; літературно-критичний нарис. В-во „Рад. письменник", Київ, 1967, 206 ст.

Рильський Максим. Під зорями Кремля; статті. Вид-во „Рад. письменник", Київ, 1953, 230 ст.

Рильський Максим. Дружба народів; статті. ДВХЛ, Київ, 1951, 210 ст.

Рильський Максим. Наша кровна справа; статті про літературу. Державне вид-во худ. літератури, Київ, 1959, 556 ст.

Рильський Максим. Про мистецтво. Передмова М. Йосипенка. ДВОМ МЛ, Київ, 1962, 207 ст.

Рильський Максим. Про людину для людини; статті про літературу і мистецтво. В-во „Рад. письменник" Київ, 1962, 354 ст.

Рильський Максим. Слово про літературу. Вид-во ХЛ „Дніпро", Київ, 1974, 382 ст.

Сидоряк Микола. Наповненість конфлікту. „Рад. літературознавство". ч. 7, 1966, 3-11.

Сиротюк М. И. Сучасна тема в українській прозі 1959 року. „Рад. літературознавство" ч. 3, 1960, ст. 3-27.

Світличний І. О. З високими вимогами [І. Дзюба, „Звичайна людина" чи міщанин? К. 1959] „Рад. літературознавство" ч. 1, 1960, 140-2.

Світличний І. Боги і наволоч. ,,Вітчизна'' ч. 12, 1961, 159-166.

Світличний Іван. Біля початків літератури соц. реалізму. ,,Рад. літературознавство'' ч. 6, 1961, 10-24.

Світличний І. Людина приїздить на село. ,,Вітчизна'' ч. 4, 1961, ст. 162-177.

Світличний І. О. Біля початків літератури соціялістичного реалізму. ,,Рад. літературознавство'' ч. 6, 1961, ст. 10-24.

Світличний І. Міряти високою мірою [Л. Дмитерко ,,Обпалені громами'']. ,,Літературна газета'' ч. 93, 1961, 3.

Світличний Іван. У поетичнім космосі. Полемічні нотатки про поезію молодих. ,,Дніпро'' ч. 4, 1962, 144-152.

Світличний І. ,,Все є, і нічого зайвого.'' Про деякі здобутки тогорічної журнальної прози. ,,Прапор'' ч. 5, 1962, ст. 80-83.

Світличний Іван. Творчі проблеми реалізму [А. Костенко, Типізація в літературі соц. реалізму. К. 1962]. ,,Рад.літературознавство'' ч. 6, 1962, 134-7.

Світличний Іван. Шевченко та український романтизм [П. Г. Приходько. Шевченко й український романтизм 30-50 років XIX ст., К. 1963]. ,,Рад. літературознавство'' ч. 3, 1964, 145-9.

Ставицький Олексій. ,,Як у житті''. ,,Вітчизна'' ч. 6, 1961, 190-196.

Стебун Ілля. Проти ворожих теорій в українському літературознавстві (Критика буржуазно-націоналістичних концепцій Грушевського і його ,,школи'' в питаннях історії української літератури). ,,Рад. літературознавство'' ч. 7-8, 1947, 8-36.

Трипільський А. Вищий етап у розвитку естетичної науки ,,Жовтень'' ч. 2, 1962, ст. 138-152.

Хрипко К. О. Київський ,,Молодняк'' (До історії організації). Рад. літературознавство'' ч. 6, 1963, 33-41.

Хрущов М. С. Висока ідейність і художня майстерність — велика сила радянської літератури і мистецтва. ,,Рад. літературознавство'' ч. 2, 1963, 3-31.

Хрущов М. С. До нових успіхів літератури й мистецтва. Київ, 1961.

Чапленко В. Пропащі сили. Українське письменство під комуністичним режимом 1920-1933. УВАН, Вінніпеґ, 1960, 141 ст.

Шамота М. Про художність. Видання друге, перероблене і доповнене. ДВХЛ, Київ, 1957.

Шамота М. З. Про основи зв'язку літератури з життям народу. ,,Рад. літературознавство'' ч. 4, 1961, ст. 3-24; ч. 5, 1961, ст. 32-54.

Щербак А. Перші кроки, З історії радянської літератури та преси на Україні (1917-1920 рр.). ДВХЛ, Київ, 1958.

НАРИС СУЧАСНОЇ ПОЛЬСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Мєчислав Ґерґелєвіч

I

Вереснева поразка 1939 р. означала катастрофу для польської культури. Жахливість ситуації виявилася суспільності вже на самому початку, коли окупанти ув'язнили цілу групу професорів Краківського університету і вислали до концентраційного табору. Вищі школи були всі закриті, шкільне навчання зводилося до рівня нижчої промислової школи. Німці почали на велику скалю нищити бібліотеки та інші книгозбірні. Видавничий рух завмер, всі часописи були закриті і зліквідовані. Переслідування були скеровані найсильніше проти інтелігенції, а *жиди* засуджені були на повне знищення. Разом з безустанним терором і масовими екзекуціями постав повний застій культури.

Але посвята і воля населення довели до того, що культурна діяльність не припинилася. Почалося таємне навчання, видавнича діяльність, а навіть мистецька творчість. Появлялися друковані на гектографі антології і літературні часописи, які ширилися між людьми мимо небезпеки смерти. Появлялися також поезії у збірних або індивідуальних виданнях. Висунулося кілька молодих поетів, як *Кжиштоф Каміль Бачиньскі,* котрий згинув у варшавському повстанню, і *Тадеуш Ґайци* (1922-44), автор віршованої п'єси про сліпоту Гомера. Настрої хиталися між гострим обвинуваченням минулого, відповідального за програну, і ненавистю до окупанта, між героїчним патосом і агресивною сатирою.

У воєнних обставинах зростало культурне значення еміграції, яка складалася з давніших емігрантів або російських чи німецьких в'язнів, яким удалося вирватись на волю. [1] Головний осередок у Парижі перевівся в 1940 р. до Лондону, але були певні скупчення в Ню Йорку і на Близькому Сході, а під кінець війни також у Німеччині й Італії. За границею опинилася більшість поетів з колишньої групи Скамандра або з нею споріднених, як Лєхонь, Вєжиньскі, Слонімскі, Вітлін, Баліньскі, Мар'я Павліковска, Іллакевічувна. Асистував їм почет молодших письменників і здібних початківців. Ранній вірш Слонімского „Алярм", що закликав до пильности і боротьби, був у всіх на устах. На еміграцію вийшов також редактор Скамандра *Мєчислав Ґридзевскі* (1894-1970). Вже в

---

[1] Популярний огляд польської літератури у міжвоєнному періоді дав Юліюш Яковскі в антології ескізів „Literatura Polska", Londyn, 1961, str. 77-8.

Парижі він відновив видання літературного тижневика „Вядомосьці Польске" („Польські відомості"), а коли Франція програла, він перевів свій редакційний верстат до Лондону. Але за поборювання англо-російської політики супроти Польщі тижневик був завішений; пізніше він знову появлявся і став літературним органом еміграції, в якому відображувалися як її духовий розлад, так і літературний дорібок. Там містили свої літературні твори еміграційні письменники. З 1947 р. почав виходити в Парижі місячник „Культура", якого зацікавлення йшли в публіцистичному напрямі, але він містив також літературні матеріяли, виявляючи більш авангардні уподобання, ніж клясицистичні „Вядомосьці" („Відомості"). Редактор „Культури" Єжи (Юрій) Ґедройць зібрав не лише визначних авторів, але й заснував видавничий інститут, котрий видав чимало цінних книжок. Інші періодики також віддавали чимало місця літературі.

Еміграційні видавництва, подібно, як таємні друки в Краю служили біжучим потребам і заспокоювали щораз гостріший голод на друковане слово. Рівночасно робилися заходи, щоб бути готовими і швидко надробити воєнні культурні втрати, як тільки настануть сприятливі умовини. Лондонське міністерство освіти зайнялося замовленнями, запрошуючи до співпраці письменників і науковців. В Краю знайшлися оптимістичні видавці, які платили авторам гонорари на рахунок праць, призначених до друку після війни.

Після звільнення країни від окупації, польська суспільність уважала відродження книжки найважнішою культурною проблемою.[2] Але приватна ініціятива швидко була зліквідована, а видавничу політику перебрала адміністрація. На приділ паперу могли рахувати лише апробовані тексти. Під тим оглядом одначе спочатку були певні хитання, наприклад, Сєнкевіч був спочатку в неласці, але пізніше, мимо неприхильних голосів, став апробованим автором. Низькі ціни мали зробити книжку і пресу доступними найширшим масам. Якщо йде про сучасних письменників, то в перших повоєнних роках були вигляди на деяку лібералізацію, на що вказували літературні часописи, з-поміж яких вирізнялися тижневик „Одродзенє" („Відродження") або місячник „Твурчосьць" („Творчість"), що виходить і до сьогодні.

З 1948 р. стало ясним, що ліберальні ухили письменників не будуть толеровані. Дальші роки цілком потвердили ці побоювання. Письменникам веліли співпрацювати з режимом і стосувати засади соціялістичного реалізму. З'їзди письменників відбувалися в атмосфері безоглядного тиску. Особиста лірика й „чиста поезія" були засуджені, нагороди одержували твори, яких тлом були колгоспи, промислові заводи, копальні та ін., які мали збуджувати запал до праці і віру у правильність суспільних змін. Зразками для письменників мали бути російські письменники-реалісти 19 ст. та письменники

---

[2] Багато місця приділив повоєнному письменству Юліян Кжнжановскі „Dzieje literatury polskiej od poczatku do czasow najnowszych". Warszawa, 1970; також: Czeslaw Milosz. The History of Polish Literature. London, 1969.

СССР, а поети мали вернутися до давніших форм віршування, начебто більше доступних для загалу. Попереду йшла літературна мізерота, яка коштом сервілізму знаходила признання влади. Незалежні й амбітні письменники опинилися у важкій ситуації. Пресії зазнавали й автори, що мали світле революційне минуле, від них вимагали подиву і послуху новому ладові.

В задушливій атмосфері занепадницького сталінізму останніх днів прийшла до голосу група молодих письменників, до котрих прилипла іронічна назва „прищатих" (прищавих) від того, що вони носили червоні краватки, а на лиці мали прищі, як то буває в дозрівальному віці. Їх дитинство минуло в часі війни, а повоєнну дійсність вони сприймали як можливість буйного життя і поле для творчости. Не знаючи інших умовин, вони шукали для себе місця в довкільному світі, до якого вносили рух і динаміку. До їх реквізиту належав револьвер в одній кишені, а том Маркса в другій. Раннє пожвавлення було в Лодзі при тамошньому недавно відкритому університеті. За місце зустрічей служив їм клюб тижневика „Кузьніца" („Кузня").

До прищавих мали належати між ін. Роман Братни, Адольф Бохеньскі, Богдан Чешко, Ґрущиньскі, Кубяк, Слуцкі, Сьцібор-Рильскі, Вітольд Вірпша, Віктор Ворошильскі та ін., а зі старших Тадеуш Боровскі. Найгрізнішим ворогом вони вважали фашизм, а за найбільшу поразку війну. В їх поглядах не бракувало й дисонансів. Ця група видавала тижневик „Жицє" („Життя"), друковане на гектографі. Багато місця займала продукція на зразок Маяковського. В молодих головах роїлося від проєктів реформ і то всупереч партійним гаслам консолідації суспільности. Комунізм був для них не лише інтелектуальною пригодою, але й „відскочнею" до завтра. Літературні виступи влаштовувані з інспірації урядових чинників натрапляли на спротив суспільности. Розсилані масово до бібліотек книжки не знаходили читачів. Урядова фразеологія, без якої не могло обійтися в літературних творах, викликували огиду, і з неї сміялися та називали задеревілою мовою. Поглиблювалася збірна знеохота, що збуджувала серед прищавих кипіння і неспокій. Самовбивство видатного повістяра Тадеуша Боровського, яке викликувало асоціяцію з подібною долею С. Єсеніна і В. Маяковського було потрясненням, яке приспішило кристалізацію поглядів. Почався період переоцінки визнаних гасел і кампанії в користь нового мистецтва.[3]

Рік 1954 приніс уже виразне усвідомлення кризи. *Артур Мєндзижецкі* (Межиріцький) опублікував вірш „Про потребу багатьох струн", який підривав думку, начебто літературу можна вбгати в коробку однієї доктрини. За ним пішов авангардний поет Пжибось, котрий не зміняв свого поетичного верстату. Його книжка „Читайонц Міцкевіча" („Читаючи Міцкевіча") іґнорувала всякі ідейні проблеми і трактувала поезію як джерело естетичної приємно-

---

[3] Див. Czeslaw Milosz, op. cit. p. 453-458.

сти. З уваги на гостру цензуру нові ідеї прибирали часто алегоричну форму. Оживлену дискусію викликало оповідання Є. Анджеєвського п.з. ,,Золотий лис'', вміщене у збірці оповідань в 1955 р. Шестирічний хлопчик Лукаш вірить, що шафа в родинному домі є осідком прекрасного золотого лиса. Старший брат був розумніший і вважав лиса твором уяви, подібно, як батьки. Врешті Лукаш побачив, що золотий лис покинув свій сховок і побіг у сторону міста. Постало питання, чи лис розвіється, як мряка, чи може потрапить до людей. В 1954 р. це питання мало величезне значення, бо відповідь становила для літератури бути чи не бути.

Для зрозуміння настроїв часу ще важніша була алегорія в оповіданні Анджеєвського ,,Нарциз''. Автор оповідає як боги олімпійські, дивлячись на гарного хлопчика, що задивився на власну вроду у відбитці в озері, взялися його критикувати й закинули йому, що він відірваний від дійсности і любить себе самого більше, ніж людей. Зевес вилаяв його за те, що він був мізерним хирляком, а те, що слабе і безсильне, не може бути гарне. Паллада вимагала від хлопчини великих діл. Зевес підтримав її і додав, що ,,часи тепер великі, ти мусиш бути прекрасним на їх міру''. Через кілька років під час весняної прогулянки по землі, боги зустріли брудного волоцюгу, який перебіг їм дорогу і кричав: ,,Ось і я!'' То був відроджений Нарциз, котрий, згідно з волею богів, радикально змінився. Шкуру мав грубу, покриту брудом і смердючу, верескливий голос і хрипкий, зароплені очі. Гордий із свого відродження, запитав богів, чи став досить гарний. Богиня Атена відповіла йому: ,,Ти огидний і противний, як собака Кербер, а дурніший від дарданельських ослів''. Люди теж гидилися й погорджували жертвою тиранії богів, тож бідака хлопчина пішов над озеро придивитися своїй вроді. Відбитка, яку він побачив, так його злякала, що він утопився. Всупереч легенді квіт не виріс на березі озера.

Проблема краси і її ролі захоплювала рівночасно багато письменників. *Константи Ґалчиньскі* опублікував поему ,,Ніоба'', яка була родом музичної поеми, основаної на грецькій мітології. *К. Брандис* в кількох творах вивів артистів, що шукали правди про власне життя і дійсність. Потреба внутрішнього переконання і віри виявлялася багатьома дорогами, як найвизначніша вимога часу. Зростальна нагальність виступів спричинила те, що групу публіцистів, які були зв'язані з 1956 роком, почали означувати як ,,скажених'' (,,всьцєклих''). Полеміка розтягнулася на пізніші роки.

Сферу незалежної думки творили незмінно католицькі кола. В Кракові виходив ,,Тиґоднік Повшехни'' (,,Загальний тижневик''), Люблинський університет став важним науковим осередком. Постала організація ,,Пакс'', яка, щоправда, визнавала зв'язок з Церквою (Костелом), але шукала одночасно співпраці з комуністичною партією. Ця угодовість ,,Паксу'' була причиною, що він не міг здобути собі більшого впливу, хоч відкрив видавничий інститут, котрий видав немало цінних книжок більш незалежного напряму, ніж державні видавництва. Десь коло 1956 р. зазначився антагонізм між Церквою та урядовими чинниками, але пізніше дійшло знову до

порозуміння і на становище редактора ,,Загального тижневика'' вернувся усунутий свого часу впливовий публіцист Стефан Кісєлєвскі

Політичні забурення 1956 року, в яких брали участь інтелектуалісти, робітники, студенти, принесли були певне культурне відпруження. Не було вже давніх ригористичних вимог щодо тематики, лагідніші стали застереження до давніших письменників і завдяки тому зросла кількість передруків, появилося більше перекладів західної літератури, поширилися рамки театрального репертуару з іншомовними авторами включно, збільшилися також особисті зв'язки польських письменників з іншомовними. В літературній творчості, зокрема в повісті позначилося зближення до літературних течій на Заході. Соціялістичний реалізм утратив давню підтримку, хоч все таки велася дискусія про пов'язання літератури з дійсністю і сучасністю. Але видавничий рух залишався й далі під контролею держави. Всі ті явища складаються на ростучий настрій очікування і неспокою.

За перетвореннями в Краю еміграція слідкувала уважно. Політично вона зберігала непримиренне становище, натомість, коли йде про літературу, то вона побіч непримиренности до системи, об'єктивно ставилася до індивідуальних мистецьких досягнень. Криза зарисувалася з уваги на вимирання старших письменників. В останніх роках помер видавець ,,Вядомосьці'' (,,Відомостей'') Борман і довголітній редактор того тижневика Мєчислав Ґридзевскі. Померли також поети Янта, Лєхонь (1956) і Вєжиньскі (1969), есеїсти Стемповскі і Вінценз. Але несподівано збільшилися кадри здібних письменників молодшого покоління загранничного виховання й освіти. Їх заходами виходив у Лондоні місячник ,,Континенти''. Пізніше місце цього журналу зайняв показний графічно квартальник ,,Офіцина Поетув і Маляжи'' (,,Флігель поетів і малярів'').

Виміна письменників між Краєм та еміграцією був незначний. Велике враження зробив був у своєму часі приїзд Марка Гласка, якого оповідання змальовували сумний образ Людової Польщі. *Мар'я Кунцевічова* погоджувала еміграційні зв'язки з перебуванням у краю. *Олександер Ват* рішився після війни вернутися до Краю, але після кільканадцяти років розчарувався так глибоко, що знову пішов на еміграцію і звідти гостро критикував стосунки в Польщі. З другого боку, трапляються випадки повороту еміграційних поетів до Краю. До таких поетів, що знайшли сприятливі умовини до праці в Краю, належить Є. Сіто. Часом еміграційні часописи містять надіслані твори крайових авторів. Еміграційне об'єднання письменників у Лондоні та Польський інститут в Ню Йорку гостинно приймають крайових робітників пера. Але це рідкі випадки, і вони не зарівнюють політичної лінії поділу, яка триває без упину понад чвертьсторіччя. В останніх роках одначе контрасти загострилися.

II

У воєнному періоді найбільш репрезентативним виявом збірних переживань польського суспільства була поезія,[4] яка розвинулася широко на еміграції і не замовкла в повоєнному часі, хоч помалу втрачала провідну ролю. Перед 1963 роком за границею вийшло біля чотириста поетичних книжок (без передруків). На початку перевагу мала мистецька традиція [звичка], яка формувалася в клясицистичній атмосфері Скамандра. Респект до традиційного віршування поєднувався з добрим володінням знаних технічних засобів і доступністю для загалу. Авангардні амбіції виявляли наперед *Пєтркевіч* і *Борсукевіч* (молодий хлопець, що згинув у летунській катастрофі, у скоку з парашутом), трохи пізніше відізвався *Бженковскі,* а з другої авангарди *Чеслав Мілош*, *Чухновскі* та ін. Під кінець другого еміграційного десятиріччя помітний став доплив молодших поетів, вихованих на чужині, які видавали м. ін. збірний том ,,Риби на піску'' (1965). Група потім розсипалася, але окремі поети здобули деякі мистецькі успіхи.[5] Мистецьку зрілість виявили зі старших *Ян Лєща, Вацлав Іванюк*, а з молодших *Анджей Буша.*

Найчастішим видом творчости була лірика, проте в деяких авторів описовість стала важливим творчим чинником. *Тадеуш Сулковскі* (1907-1960) залишив поему ,,Тарча'' (,,Щит''), в якій протиставив воєнній епопеї спокійні, майже ідилійні сцени провінції, включно з торговицею на ринку. Були також спроби епічної творчости. *Владислав Бронєвскі* друкував фрагменти воєнної поеми ,,Баня з поезією'' (,,Купол з поезією''), а в його сліди ішов *Ян Ростворовскі*. *Тувім* роками працював над поемою ,,Квяти польске'' (,,Польські квіти''), викликаючи спомини передвоєнного життя в Польщі. Він видав цей твір в цілості аж після повороту до краю. Не було спроб відродити романтичної традиції, яка призначала поезії духовий провід, але траплялося, що поети включалися до ідейних дискусій. *Юзеф Лободовскі* згадуючи Україну, свідомо нав'язував до поем Ю. Словацького. Вєжиньскі (1894-1969) провокував поемою ,,Чарни Польонез'' (,,Чорний польонез'') крайові чинники. Але переважали твори особистої натури, хоч природним ходом речі пов'язані з потоком подій.

З визначних передвоєнних поетів високе визнання осягнув *Вєжиньскі.* В його пізніших віршах позначився вплив нових течій, які свідчили про життєвість цього майстра поетичного мистецтва. Зовсім змінилася *Мар'я з Коссаків Павліковска* (1895-1945). Передвоєнна гедоністка, що виявляла захоплення життям, глибоко відчула

---

[4] Вірші появилися під час найбільшої натуги війни. Ян Бєлятовіч видав антологію польської поезії ,,Azja i Afryka'' (Palestyna, 1944, 349, 3).

[5] Огляд еміграційної поезії до 1962 р. пз. ,,Tworczos'c' poetycka'' дав автор цієї статті Мєчислав Ґерґелєвіч (,,Literatura polska na obczyznie'', wyd. T. Terlecki, 2 tomy, London, 1964, str. 3-131).

воєнну катастрофу і збільшувала її жах до розміру загального катаклізму, що охоплював як природу, так і людність. Мілош давав приклад відважного змагання з основними проблемами доби.

Показово, що в Краю тривали впливи авангарди, якої поетика здавалася недоступною для читачів без відповідної підготови. Головною місією поезії стало досить загально привернення словам сили і свіжости. Зросла повага *Юліяна Пжибося*, котрий виступав як поет і як літературний критик і теоретик (1901-1970). Небезпека, що загрожувала друкованим текстам під час окупації, піднесла достойність поетичної мови. На тому тлі зродилося прямування до простоти і нехіть до ялової орнаментики.

В Краю зберігав свій авторитет *Леопольд Стаф* (1878-1957), котрий помимо похилого віку зберігав життєвість і видав нові збірки поезій, які знайшли признання серед молодих. *Юліян Тувім* не піднісся понад свій передвоєнний рівень і не відіграв більшої ролі. *І.К. Іллакович* (1892 р. нар.) війну перебула на еміграції, але з 1946 р. в Познані і залишилася ціненою письменницею, яка репрезентувала релігійну ноту і культ природи, зберігаючи великою мірою незалежність.

Владислав Бронєвскі (1897-1962) зберіг дещо давнього вогню, але політичний тиск змушував його до панегіризму всупереч власній природі. Ліпше пристосувався до умовин *К. І. Галчиньскі*, котрий знаходив захист перед розкладовим впливом задеревілої мови у невичерпних засобах уяви, ґротескному гуморі і першорядному володінню віршем. Його поема „Ніоба" мала для читачів, які пили десяту воду після киселю Маяковського, мала віджибну вартість.

Ранній виступ *Тадеуша Ружевіча*, котрого перша збірка поем вийшла в 1947 р. запевнила йому на деякий час передове становище. Його вірші відображували воєнну жорстокість з усією брутальністю. Він не намагався давати легку потіху. Пошану збуджувала його інтелектуальна чесність та естетична аскеза, яка відкидала всякі прикрашувальні засоби, включно з метафорою. Виявляючи глибокі щербини в мурах сучасної цивілізації, знаходив все таки місце для щирих відрухів серця.

Трохи молодший *Збіґнєв Герберт* (1924 р. нар,) вніс до тієї поезії перспективу, яку дає погляд на поточні справи зі становища історії культури. Не без значення була та обставина, що він виступив аж у 1956 р. коли вже розвіялись воєнні дими. Речі почали віднаходити свій чар, а віддаль від пережитої кризи привернула гуманістичним вартостям їх ціну. Згинули Гамлети, але їх наступники стали до відбудови. Поразка покоління не була в людській історії єдиною катастрофою, хоч вона напевно не остання. В перекладах різними мовами Герберт здобув признання в чужинців.

Простота Ружевіча йшла так далеко, що викликувала критику в ім'я естетичних вимог. Інші письменники ішли ще далі, погорджуючи традиційною красою і засуджуючи „сьлічносьць" і „ладносьць" як анахронічні явища. Їх уява застрягала у відразливих сценах і провокативних епізодах та похмурих кольорах. Цей рід ідіосинкразії, в якому можна добачувати поворотний відгомін воєнних комплексів,

переходив в обсесію. Це явище, що його можна завважити і в сучасному малярстві, почали називати „турпізмом" (від лат. слова турпіс — поганий, гидкий). Поборював його Пжибось, котрий після першої світової війни сам валив традиційні канони краси. Далі тривала горячка шукань, наказ стосування незужитих засобів. Обидва прямування, як виглядає, виявляють Станіслав Ґрохов'як і Вітольд Вірпша.

Письменником, котрий ламав існуючі мовні звичаї і показував новий підхід до дійсности, був *Мірон Бялошевскі* (1922 р. нар.), котрого вірші відбігають від звичайних норм, не виключаючи стилю авангарди і викликують часом враження забави. Автор помітив розходження поміж задубілими мовними композиціями і живим потоком свідомости, який є наче стенографічним записом і який можна порівняти з незакінченим обрисом образу. Винахідливість Бялошевского в тому обсягу виявляє не лише відчуття мови, але й дотеп.

Поетки брали менш активну участь у боях за нові засоби поетичного вислову, але співучасть їх у шуканні відповіді на гарячі проблеми була досить жива і творча. З них варті уваги Малґожата Гіллер, Уршуля Козьол, Віслава Пшиборска, Алла Сьвірщиньска. Відзначити треба також письменників, котрих творчість виявляє міцне пов'язання з Заходом. Артур Мєндзижецкі, котрий зумів відзначитися на еміграції, виявляв симпатії до французької літератури, *Єжи Сіто*, котрий студіював в Англії, перекладав не лише Шекспіра, але й поетів англійського барока 17 ст. Як поклонник цього мистецького напряму пропагував його відновлення, подібно, як робив це на еміграції *Єжи Пєтркевіч* перед тим, як став англійським повістярем.

З-поміж поетів групи Скамандра Ян Лєхонь відібрав собі життя, Вєжиньскі помер у 1969 р., Антоні Слонімскі згинув в автомобільнім випадку, немає в живих Станіслава Черніка, що був одним з основників групи „Околіца Поетув" („Околиця поетів"), яка проголошувала автентизм, цебто зворот до життєвої і суспільної дійсности, меншу увагу звертала на формальну сторінку поезії. Натомість *Ян Ожуґ*, котрий також належав до тієї групи, видав у 1976 р. збірку віршів „Страх", в якій дав від'ємну оцінку сучасности, котра відкидає традицію і втрачає зв'язок із природою. Схвилював опінію *Рафал Воячек* (1945-1972), котрий жив по-цигански, як американський „гиппі". Для своїх віршів вибрав собі теми голоду, еротику і смерть. Написав оповідання про самовбивцю і відібрав собі життя, згідно із своєю заповіддю. *Станіслав Бараньчик* виявився як поет і літературний критик свого покоління.

III

У порівнянні з поезією белетристика була на еміграції скромніша. Воєнна заверюха не сприяла зосередженню, яке було потрібне

для писання більших епічних творів, тому прозу представляли спочатку оповідання й мемуари. Книжка Ксавера Прушиньского „Дроґа вйодла пжез Нарвік" („Дорога вела через Нарвік", 1941) була властиво споминами автора про норвезьку експедицію поляків і документом настроїв, які оживлювали молоде вояцьке покоління. Голос забирали і передвоєнні письменники — Ґетель, Кунцевічова (що виявляла оживлену продукційність), Коссак-Щуцка, Наґлєрова, але вони в загальному не досягали свого давнього рівня.

Кращі твори широкого засягу поставали головно подальше від еміграційних центрів. В Бразилії жив і писав *Фльоріян Чернишевіч* і писав повість „Надберезиньци" („Надберезинці") і „Льоси пасєрбув" („Доля пасербів"), у яких відтворював польське життя на давніх польських східних землях. *Теодор Парніцкі* видав на Близькому Сході історичну повість „Сребрне Орли" („Срібні орли"), основану на подіях з-перед тисячі років. В Мексику він написав повість „Конєц зґоди народув" („Кінець згоди народів"), якої акція відбувається в 181-179 роках перед Христом у гелленському світі, а також „Слово і Цяло" („Слово і тіло"). Пізніші твори цього автора виходили в Польщі. Він зв'язував пристрасть до відображення атмосфери минулого з психологічною проникливістю та широкою панорамою культури.

В Арґентині опинився на початку війни *Вацлав Ґомбровіч* (1904-1969), де постав його „Трансатлянтик" та інші повісті, котрі разом з його передвоєнними творами зуміли промовити до міжнародного читача і принесли йому світовий розголос. „Трансатлянтик" мав біографічне підложжя, автор писав про своє рішення залишитися в Арґентині й жити в чужому середовищі. Рівночасно він змальовував ґротесково місцеве польське середовище і показав прекрасну пародію на анахронічні звичаї та урочистий спосіб життя. А порнографія в'язалася досить несподівано з акцією Крайової армії. Повість „Космос" принесла йому міжнародну нагороду видавців в сумі 20 тисяч.

Після війни деб'ютував колишній політичний в'язень німецького КЦ *Тадеуш Новаковскі* (1918 р. нар.). Його збірка оповідань „Шопа над Ясьмінами" („Повітка над жасминами"), в якій змальовані власні жахливі переживання з прикладами своєрідного героїзму та парадокси і ґротескні комплікації доби. „Обуз вшисткіх сьвєнтих" („Табір всіх святих") давав аналізу долі еміграції. Поляк Стефан Ґжеґорчик жениться з німкою і могло здаватися, що він вросте в чуже середовище, але незабаром він вертається до неприманливого таборового ґетта. Новаковскі вносив до своїх творів свій власний своєрідний стиль, буйний і гнучкий.

Юзеф Мацкевіч (1902 р. нар.) відзначався книжками, в яких обсервація персонажів і суспільних груп асоціюється з політичним темпераментом. Його проза, вільна від пописової орнаментальности, відзначається свобідним і природним ходом. Мацкевіч походив із східних теренів польської держави, тому й радо оповідав про ті верстви, які знав і пам'ятав. „Дроґа до ніконд" („Дорога в нікуди"), це оповість про воєнну долю поляків на Литві. Наголовок повісти

,,Карієровіч'' підказує портрет псевдогероя з першої світової війни, який став гайовим,,на кресах''. ,,Контра'' (1957) основана на події передання аліянтами вояків Сов. Союзові, які покинули рідний край, щоб воювати з німцями за свою свободу. Повість ,,Нє тжеба ґлосьно мувіць'' (,,Не треба голосно говорити'', 1969) ревідує міти й легенди, зв'язані з історією Польщі між двома війнами. Автор належить до популярних письменників, що викликує дискусію.

Деб'ют *Зофії Романовічової* ,,Баська і Барбара'' (,,Варка і Варвара'', 1956) був знаменитою повістю про материнство і про дитину, яка прийшла на світ в чужому краю і підлягала впливові двох культур. Психологічна проникливість змагається в ній із стилістичною справністю. Видана через два роки повість ,,Пжейсьцє пжез Може Червоне'' (,,Перехід через Червоне море'') пов'язує воєнні події із змінами жінок після війни. Кожна дальша книжка цієї авторки була певним мистецьким успіхом. Вона живе у Франції і виявляє вплив нових напрямів у французькій повістевій літературі.

Над крайовою повістю тяжіє ще більшою мірою, як над еміграційною жахливість воєнного минулого. Багато авторів відчували невідхильну потребу розправитися з тією добою. З багатого творчого матеріялу вирізнялися твори шириною обріїв чи незвичайности спостережень або й оригінальністю охоплення. Повісті *Тадеуша Брези* ,,Мури Єриха'' та ,,Нєбо і зємя'' (,,Небо і земля'') показували варшавські сфери напередодні війни (подібно як ,,Вензли жиця'' (,,Вузли життя'' Анни Налковскої). *Станіслав Диґат* в ,,Єзьоже Боденьскім''(,,Боденському озері'') описав взаємини в таборі інтернованих чужинців, де стосунки були більш стерпні і на тому тлі показав антигероя, що погоджував флірт з патріотичними фразами. ,,Седан'' *Павла Гертца* показував розвільнення серед міщанства: побування в Парижі викликало стільки огидження, що поворот до Польщі був полегшею.

На широку скалю задумав свій цикл повістей *Казімєж Брандис*. Повість мала наголовок ,,Мєндзи войнамі'' (,,Між війнами''), хоч вони охоплювали і попередні роки. Перша частина ,,Самсон'', це боротьба жида-студента з німцями, друга частина ,,Антиґона'' дає критичний образ передвоєнного часу, а третя частина ,,Троя място отварте'' (,,Троя відкрите місто'') змальовує моральну кризу під час війни. Остання частина ,,Чловєк нє умєра'' (,,Людина не вмирає'') має за тему варшавське повстання. Брандис був рухливим автором і мав значення в різних ділянках посьменської творчости. З довгого списка його творів можна згадати для контрасту невелику книжку п.з. ,,Спосуб биця'' (,,Спосіб буття''), яка складається з двох повістей (1965), одна скидається на внутрішній монолог людини, яка дійшла до зрілости під час війни; кульмінаційною точкою стане вибачливість для Творця за життьові муки. ,,Бардзо стажи обоє'' (,,Дуже старі обидвоє''), це діялог старенького подружжя, який виявляє тісноту думки і забріхання з холодною іронією, що є контрастом до того настрою, яким Гоголь виповнив ,,Старосвітських батюшок''.

На окупаційні теми писав повісті *Адольф Рудніцкі*, напр., ,,Шекспір'', або *Тадеуш Боровскі* — ,,Пожеґнанє з Марйов'' (,,Прощання з Марією'') і ,,Камєнни сьвят'' (,,Камінний світ''). Натомість *Єжи Анджеєвскі* спробував у повісті ,,Попюл і діямент'' (,,Попіл і алмаз'') схопити суспільні взаємини після відступу німців. Сцена балю, на якому позірно поєднуються всі верстви для низького опортунізму, викривала стан справи, подібний до того, що його на початку сторіччя таврував Виспянський.[6] На такому тлі автор розвинув історію вояка підпільної армії, який мусів убити, згідно з наказом, ідейного комуніста, але й сам згинув а часі утечі, опанований панікою. Твір спочатку не знаходив прихильности, але пізніше дочекався визнання і був сфільмований. Про ролю новель цього письменника, яку вони відіграли в часі ,,відлиги'', вже була мова. Коли він опинився за границею, змінив свої зацікавлення. Його книжка ,,Ідзє скачонц по ґурах'' (,,Іде скоками по горах'') розвиває епізод з життя мистця, котрий під впливом любови відзискав творчі сили. В ній добачували алюзію до П. Пікасса. Еволюцію перейшов також *Боґдан Чешко*, якого рання повість ,,Поколєнє'' (,,Покоління'', 1951) показувала комуністів як важливий чинник підземних сил і авангард у боротьбі з німцями. ,,Сеннік вспулчесни'' (,,Сучасний сонник'') *Т. Корвіцкого* мав заслужений розголос.

Із старшого покоління зрідка відзивалася *Марія Домбровска*, але її твори приймали з пошаною. Її повість ,,На всі веселє'' (,,Весілля на селі'') була зразком мистецького об'єктивізму. *Ярослав Івашкевіч* помимо активної участи в політиці і мимо редакційної праці, був і далі активний. Його найбільш амбітним твором була тритомова повість ,,Слава і хвала'' на тему з міжвоєнних часів. Хоч твір виявляє структуральні недомагання, то як образ доби — вільний від упереджень і підтриманий життєвим досвідом автора, належить до його важливіших осягів. Але занепокоює плодовитість *Єжи Путрамента*, проте його повісті здобували прихильність критиків, включно з Казимиром Викою.[7]

Крайова літературна продукція багата була якийсь час на розповідні твори, подібні до повісти, коли йде про фабулу, але їх функція чисто утилітарна. В них виступають позитивні герої, які працюють або в промисловому заводі або в суспільній ділянці. Оточення кидало їм часто колоди під ноги, але вони робили своє і не лише виконували свої завдання, але й давали іншим приклад, демонструючи наглядно правильність партійних доручень. Такі фабрикати (,,продукцийнякі'') швидко забувалися. Тривалу вартість мали повісті старих робітників, які відтворювали власне життя без тенденційних деформацій. ,,Памйонтка з ,,Целюльози'' (,,Пам'ятка з ,,Целюльози'') *Ігоря Неверлі* (1952) робила враження автентичного щоденника, основаного на фактах. Це образ родини Щенсного, котра покинула село, щоб працювати у вроцлавській фабриці целюльози, в якій появляються від'ємні прояви, зв'язані з розвитком промислу —

---

[6] Йде очевидно про драму С. Виспянського ,,Веселє''.

[7] К. Вика, що недавно помер, був професором Ягайлонського ун-ту у Кракові.

визиск, боротьба між працею і капіталом, загроза безробіття тощо. Щенсни займає революційну поставу, але то випливає не з апріоричної тенденції, тільки з логіки фактів і постави героя, яка нагадує спомини Жеромського.

З-поміж групи „католицьких письменників" рухливий *Єжи Завєйскі* писав повісті, новелі, есеї, п'єси, щоденник. Для письменників, які критично ставилися до дійсности, вигідною була історична повість, яка не лише давала можливість оминути безпосередні конфлікти з цензурою, але й висловити в замаскованій формі ідеї актуальної вартости. Великий успіх мала повість Антоні Ґолубєва „Болєслав Хробри" („Болеслав Хоробрий"), що появилася в 1947-55 роках. *Ганна Малєвска* в повісті „Пжемія постаць сьвята" („Проминає постать світу") пригадувала долю Риму під кінець античної історії в часі варварських нападів. В тому творі можна було добачувати певну аналогію. „Апокриф родзінни" („Родинний апокриф") тієї ж авторки показує долю одного роду на тлі історичного безладдя.

Ян Добрачиньскі наче спеціялізувався в повістях, основаних на історії християнства. Одна з них — „Лісти Нікодема" („Никодимові листи") говорить про Христа. З інших його творів до важніших належать „Наєзьдзьци" („Наїзники"), „Сьвєнти Мєч" („Святий меч"), „Вибраньци Ґвязд" („Вибранці зір"). Католицький критик (З. Міхняк) присвятив йому цілу книжку. Він належав до авторів, що їх найчастіше перекладали чужими мовами. З інших причин подібну славу здобув *Т. Бреза* (1905-1969), автор „Спіжовей брами" („Бронзової брами") і „Уженду" („Уряду"). Перша з них постала в часі його перебування в Римі (1960) і говорить про бюрократичні звички Ватикану, а друга підхоплює подібну тему з увагою на спори на польському ґрунті.

Іншу можливість літературної праці давала белетризована біографія, яку почав у Польщі перед війною *Вацлав Берент,*[8] в останніх часах її популярність зросла. Біографічні повісті з'являлися і на еміграції, як, наприклад, твір *Мар'ї Чапскої* про Людвіку Сьнядецку і Терлецкого про Моджеєвску. В Краю біографічні повісті друкуються про військових командирів, політиків, акторів, письменників і мислителів. Для прикладу можна згадати книжки Г. Малєвскої і С. Флюковского про Норвіда, Яструна про Міцкевича і Словацкого, Лопалевского про Мохнацкого, Кальтенберґа про Виспяньского, Павшер-Кльоневскої про Ожешкову, Е. Козіковского про Зеґадловіча („Портрет Зеґадловіча без рами"), Й. Єнджеєвіча про Шевченка („Родовуд ґеніюша" — „Родовід генія") ітп. ітп. До визначніших досягнень треба зарахувати нариси старенького *Адама Ґжимали Сєдлєцкого* „Нєпосполіці людзє в дню своїм повшеднім" („Незвичайні люди у своєму звичайному дні"), основані великою мірою на спогадах, які збереглися в пам'яті автора з подивугідною свіжістю.

---

[8] Йде про другу фазу його творчости у міжвоєнному періоді (Nurt, Diogenes w kontuszu, Zmierzch wodzów).

Несподівано відродилася науково-фантастична повість, особливо завдяки блискучому талантові одного автора — *Станіслава Лєма*, який добре ознайомлений з сучасним науковим знанням. Баляст знання одначе не притлумлює його уяви і... гумору. Він знає не лише благословенство науки, але й її небезпеку, особливо, коли йде про ,,роботів''. Найкращі висліди осягає, коли змішує чуда техніки з мотивами казки й легенди і формує свої задуми як хронікарські записи. Видана в 1967 р. ,,Циберіяда'', щось наче збірка наукових казок, виявляє крім того ще й мовну винахідливість м. ін. ,,електрицар'' Мосяжний, Єнерал-Мінерал, мудрець Коронний Цибернатор, Великий Архидинамік і Великий Абстрактор.

Особливим явищем було поширення в Краю літературних жанрів, які можна визначити як мініятури. Можливо, що до того причинилася преса із своїми звуженими рамками, для яких бажані були не великі твори, тимбільше, що зник уже звичай друкувати більші твори на рати. Можливо, що вплинув також звичай збільшеної конденсації письменницької в часах окупації як зріст пошани до слова. Коли йде про поетичну сферу, то вже від давна писали про її короткий віддих як причини занику великих поем в користь коротких віршів.

Свого рода відродження зазнав фейлетон що був популярний в 19 ст., але пізніше трохи занепав. Фейлетони перестали забавляти читачів і споважніли. Появлялися вони не лише в щоденниках, але й у літературних часописах. Наприклад варшавська ,,Культура'' постійно містить фейлетони кількох авторів, а в краківському ,,Жицю Літерацкім'' (,,Літературному житті'') постійними фейлетоністами є *Ольґерд Терлєцкі*, *Стефан Отвіновскі* і *Збіґнєв Квятковскі*. Не гребують фейлетонами і старші автори, як *Ярослав Івашкевич*.

Репортаж тішився офіційною підтримкою, та коли йде про якість, він не дорівнював таким передвоєнним досягненням, як ,,Зємя ґромадзі прохи'' (,,Земля збирає порохи'') Кісєлєвского або ,,На тропах Сментка'' (,,На слідах смутку'') *Ваньковіча*. Коли Ванькович вернувся до Польщі, читачі привітали його писання з признанням за його невичерпний дотеп і гнучкість стилю. Але фейлетон і репортаж були обтяжені т. зв. соціяльним замовленням, які накидували авторам ініціятиву і багато задумів. Але потребу репортажу відчували не лише пропаганда, але й читачі, тому він часто умів позбутися налету бюрократичних суґестій.

Безсумнівний є поворот епіграми (фрашкі), газети не лише друкують епіграми досвідчених авторів, але й заохочують писати епіграми початківців. На еміграції епіграму й сатиру репрезентував *Мар'ян Гемар*, а в Польщі відзначився *Сьвінарскі*. Ще більше успіху мали афоризми, які в давній Польщі мали небагато гідних уваги представників. Станіслав Єжи Лєц добре опанував їх техніку і надрукував збірку ,,Мислі нєучесане'' (,,Непричесані думки''), а крім того, порозкидував їх по різних гатетах. Він підніс афоризми до гідности дзеркала доби. Виявляв у них суперечності історії і застосував для таврування облуди, насильства і гніту. Його афоризми

перекладені різними мовами, в тому й англійською, здобуваючи місце поруч таких майстрів, як Рошфуко, Лябруєр, Сем Джонсон, Р. Л. Стівенсон та інші.

Епідемія мініятури охопила театральні сфери. Невеликі п'єси потрібні були для телевізії, перш за все для малих театрів, де вони й далі побажані були більше, ніж на Заході. Чимало дрібних творів, що їх писали не раз і визначні драмописці, друкувала преса, забезпечуючи ними літературу. Найдалі пішов у цій ділянці *К. І. Ґалчиньскі* творець циклу ,,Зєльона ґенсь'' (,,Зелена гуска''), що його він сам визначив як ,,найменший театр на світі''. Ішло, просто казавши, не про видовище (спектакль), а про тексти. Ґалчиньскі публікував в газеті ,,Пжекруй'' (,,Переріз'') під загальною назвою ,,Театжик Зєльона Ґенсь'' (,,Театрик Зелена гуска''). То були коротенькі веселі сценки, що схоплювали в дотепний спосіб хиби і слабості оточення. Улюбленою ціллю його сатири була облуда, святенництво, комедіянство, надмірна бюрократія і багато інших подібних щоденних прогріхів. Наприклад, у сцені ,,Димйонци Пєцик'' (,,Димляча піч'') участь беруть Хор поляків, Димляча піч, Дзвони і добродушний Ослик Порфіріон. Пічка диміла, а хор поляків лементував, згадуючи Шопена. Прийшов Ослик і направив піч, а втішені поляки вдарили в дзвони і чарки, але що Ослик видався їм підозрілий, вони й дали йому прочухана. Автор умів у тісних рамках показати характер і стиль співакторів.

IV

Польська еміграція після 1831 р. не створила театру, але її письменники — Міцкевич, Словацкі, Норвід, Красіньскі створили визначні драматичні твори, котрі стали підставою до національного театрального репертуару. Теперішня еміграція не відчуває нестачі сценічних видовищ. Військо організувало вистави для вояків, пізніше вистави йшли в Лондоні, навіть з акторами з Краю. Радіо Вільної Европи довгий час пускало драматичні авдиції і навіть проголосило конкурс на радіоп'єсу. А все таки дорібок еміграції, яка не відчуває нестачі досвідчених авторів, як Ґрубіньскі, Ґетель, Цвойдзіньскі, Слонімскі та ін., досить скромні. Кілька п'єс Худзінського, Гемара, Пєтркевіча викликали зацікавлення, але скоро забулися. З драматургів міжвоєнного періоду популярний був *Станіслав Віткевіч,* якого п'єси перекладені різними мовами і часто появляються на сцені. Драматичним твором більшої вартости виявилася п'єса ,,Слюб'' (,,Шлюб'') В. Ґомбровіча, якої темою є сон вояка, який вертається додому і знаходить зовсім іншу дійсність — батько став корчмарем, а наречена звичайною дівкою. Вояк втілює в життя своє підсвідоме прагнення: робить з батька короля, щоб дістати від нього шлюб, потім сам стає королем, а це викликує нове, щораз більше фантастичне ускладнення. Показується, що кожна особа деформує людей у власному оточенню і сама деформується. Те релятивне існування велить відкинути апріорні концепції й доктрини, щоб виявити правдиве людське обличчя, хоч би навіть воно було погане й незріле.

В Краю театр дістав широку підтримку. Про це свідчить велика кількість, понад сто, театрів і широка сітка виїздів для обслуги якнайбільше людей. Крім того, польська телевізія й радіо включають у свою програму драматичний репертуар — за ціну пристосовання сцени для потреб соціялізму. В 1949 р. влада вимагала позитивного ставлення драматичних авторів до правдивих драматичних конфліктів будови соціялізму і створення позитивного героя. Виконання цих вимог мала пильнувати критика театральна. Таким чином збільшився попит на театральні п'єси, а це створило корисні умовини для письменників, особливо ж коли давніший політичний примус трохи злагіднів.

З допомогою театрам і письменникам прийшли періодики. Серед тих, що зв'язані з театром, місячник ,,Діяльог'' (,,Діялог'') є найкращим того рода видавництвом на міжнародну скалю. Кожне число приносить найменше дві п'єси, оригінальні або перекладні. Рецензії й огляди стоять на високому рівні. Редакція старається йти в ногу з міжнародним театральним рухом і робить доступними твори визначних заграничних письменників, як Йонеско, Дюрренмат, Альбі, Петер Бандтке, Том Стоппард і багато інших, не згадуючи російської драми, котра на ширшому тлі не виходить корисно. П'єси смілого експерименту приходять до польського читача з невеликим запізненням. Творчі замисли Ґротовского здобули світову славу.

В останніх часах появляється тенденція трактувати тексти як сирівець, що його режисер може пристосувати до сценічних потреб. Це стосується навіть визначних архитворів, які виконуються у скороченні, в перерібці, а навіть з певними додатками. Театр не ставить більше п'єси в їх канонічній формі і хоче промовляти до публіки різними засобами вираження, серед яких літературний твір є одною з ланок. Глядач, котрий іде, наприклад, на виставу ,,Кордіяна'' або ,,Нєбоскей комедії'' чи ,,Веселя'' не має вже певности, в якому стані текст драми буде на сцені показаний.

Автори не залишилися байдужими супроти тієї ситуації. Зорієнтовані в методах сьогоднішнього театру, вони уважають своєю місією не тільки творити самобутні твори, добрі до читання, але уважають потрібним забезпечувати текстами людей театру, кіна, радія і телевізії. Зростає значення пантоміми, реквізитів, спеціяльних ефектів, внаслідок чого саме слово може зійти на дальший плян. Та мимо того серед письменників можна завважити зацікавлення театром. Багато авторів, які здобули признання в інших ділянках, пробують сил у драматичній творчості і не раз мають поважні успіхи, як то трапилося таким поетам, як Ружевіч, Герберт і Ґроховяк.

Драма потягнула *Лєона Кручковского*, який відзначився наперед як повістяр. Його п'єса ,,Нємци'' (,,Німці'') здобула розголос не лише в Польщі, але й за кордоном. Вона розвинула проблему невмішування до баченого зла. Головна дійова особа — німецький учений, який, щоправда, не признає фашизму, але й не бореться з

ним і стоїть збоку. Драма показує, що така втеча від дійсности неможлива, і нічому не служить.

З-поміж багатьох десятків письменників, яких п'єси вийшли друком, окреме місце займає *Славомір Мрожек* (1930 р. нар.), який дебютував книжкою оповідань, які зраджують його потяг до ґротеску. Прикладом може бути його п'єса ,,Веселє в Атоміцах" (,,Весілля в Атомицях"), в якій традиційна сільська весільна забава зв'язана із здобутками науки. Вершинною точкою є бійка, тільки не киями, а атомовою зброєю. Перша п'єса Мрожка ,,Поліція" основувалася також на абсурдному замислі. Дія відбувається в державі, в якій поліція така досконала, що всі порушники права позникали, крім одного, але й він уже виходить на волю. Супроти того державі непотрібна поліція. Але тому що держава не може існувати без поліції, то треба її винайти. Супроти того всі поліцисти стають підозрілими осібняками. Постає заколот, в якому неможливий акт правосуддя."

,,Танґо" Мрожка показує морально-звичаєву кризу сучасности. Родина, що виступає в цій траґікомедії, виявляє повне розвільнення, відкидає всякі життєві засади і легковажить зовнішні форми. Лише наймолодший Артур прагне привернення ладу і помислює про революцію, яка довела б до того, а передусім хоче підтримати свою віру власним прикладом і бере із своєю дівчиною традиційний шлюб. Наречена нібито кохає свого вибраного і слухає його міркувань про повагу шлюбного обряду, але перед шлюбом скоряється злодієві Едкові, що був коханком Артурової матері. Акція кінчається тим, що Артур гине, а берло влади захоплює цинічний простак Едек. В ,,Танґу", як у вгнутому дзеркалі відбиваються парадокси сучасної важкої доби. П'єса написана була в 1963 р., але вже встигла обійти всі европейські столиці, не минаючи й Америки.[9]

,,Дом на ґраніци" (,,Дім на границі") автор визначив як жарт (кротохвіля), призначений для телевізії і фільму. Коли родина сідала до вечері, прийшли дипломати повідомити, що завдяки успішним переговорам дійшло до устійнення границі, яка йде почерез дім, де відбувається акція. Для добра людства комісія визначує обосторонний стан посідання і навіть перепиловує меблі. На жаль, Бабка не визнавалася на дипломатичних тонкощах і переступила границю, але в тій хвилині впала від пострілів скорострілу. Митний уряд, поборюючи паскарів, ретельно перераховує вареники, які з'їдає родина. Врешті приходить військо і починається війна.

Мрожек напевно не сказав ще свого останнього театрального слова. Своїми п'єсами він доказав вражливість на неспокій доби і опанування драматичного ремесла. Він уміє уникати довгих діялогів, які так обтяжували Бернарда Шова, і переробити свої рефлексії на мову сценічних ефектів. Але можна в нього знайти деяке споріднення з кількома авторами (м. ін. із Ст. І. Віткевічем, його тексти мають дуже виразне знамення його особовости, що не побоюються

[9] ,,Танґо" йшло на сцені в багатьох країнах, в тому і в Філядельфії.

конфронтації. Серед інших авторів молодшого покоління помітно подекуди пов'язання з фолкльором. Останнім часом висунувся *Ернест Бриль*, якого видовище „По ґурах, по хмурах" („По горах, по хмарах"), а також п'єса „Курдеш" ішли на сцені кількох театрів.

V

В останніх сорока роках польська література пережила два рази смертельну небезпеку. Війна мала її зліквідувати, сталінізм мав її відірвати від рідної традиції і змінити її природу. Ті переживання піднесли значення письменства. Ретельне творче слово набрало поваги й гідности, формуючи не лише задуми, але не раз і волю їх виконання. За цінні і тривалі здобутки треба вважати великий зріст читацької громади як у Краю, так і на еміґрації. Довготривала сепарація крайових письменників від широкого світу тільки піднесла збірну свідомість традиційних культурних зв'язків.

Ідейні цілі крайової та еміґраційної літератури залишилися відмінні, але збереглася спільність культурного ґрунту і мистецьких критеріїв. Видану в Краю книжку знають і читають на еміґрації, хочби вона викликувала спротив. Але еміґраційні друки не мають доступу до масового читача в Польщі. Та все таки вони викликують зацікавлення як тільки зуміють пробитися крізь бар'єру заборон. А це доказ, шо до повного поділу польської літератури не дійшло. Зовсім певно, що політичні різниці значно гостріші, ніж літературні й естетичні розходження. Це явище свідчить про єдність національної культури.

Політичні перегороди не довели до ізоляції польського письменства від решти світу. Всупереч побоюванням, кількість перекладів з польської літератури іншими мовами показує звишкові тенденції. Зацікавлення збуджують не тільки повістярі (як особливо Анджеєвскі, Бреза, Добрачиньскі, Ґомбровіч, Лєм), але й поети. Міжнародної лаври здобуло кілька драматургів, як Мрожек, Кручковскі і Ружевіч. Віткевич і Ґомбровіч визнані піонерами сучасного драмописання. В Німеччині виходить німецькою мовою польська літературна газета „Міцкевич-Блеттер", котрого редактор[10] ґрунтовно знає польську найновішу літературу.

Український нарід не байдужий до сучасного польського письменства. Як інформував Григорій Кочур у статті з червня 1970 р.. яку надрукувало „Жицє Літерацке" („Літературне життя") в червні 1970 р., в останніх часах там вийшла „Слава і хвала" Івашкевіча, передвоєнні повісті Кручковского „Кордіян і хам" та „Павє пюра" („Павині пера"), дві книжки Путрамента „Попюл і діямент" („Попіл і алмаз") Анджеєвского. Часом вибір падає на сенсаційні публікації, як, напр., повість „Зли" („Злий") *Лєопольда Тирманда.* Твори польських поетів розсипані по газетах, напр., значна кількість віршів Стафа і Ружевіча. Перекладають відомі письменники, напр. Микола Бажан перекладав Івашкевича, Павличко Пжибося.

---

[10] Dr Herman Buddensieg.

BIBLIOGRAFIA

I - Bibliografia — dzieła wybrane

Przeglądy ogólne i antologie,
Dluska,Maria. Studia i rozprawy. Krakow,1970, 2 tomy, 694, 1 + 566, 1 s.
Folejewski Zbigniew. Studies in Modern Slavic Poetry. Uppsala, 1955.
Faron Boleslaw (ed.) Prozaicy dwudziestolecia wojennego; sylvetki. W-wa, 1972.
Giergielewicz Mieczysław. Rym i wiersz. Londyn, 1957, s. 158.
Giergielewicz Mieczysław. Introduction to Polish Versification. Philadelphia, 1970, s. X, 2 & 209.
Gillon Adam, Krzyzanowski Ludwik (wyd.). Introduction to Modern Polish Literature. An Anthology of Fiction and Poetry. NY, 1964, s. 480.
Grydzewski Mieczysław. Wiersze polskie wybrane. Antologia poezji od "Bogu rodzicy" do chwili obecnej. Londyn, 1948, s. VIII, 351.
Kridl Manfred. Literatura polska (na tle rozwoju kultury). NY, 1945, 608, 4 s. & indeks. (Przekl. ang. Olga Scherer-Virski).
Kzyżanowski Julian. Dzieje literatury polskiej. Warszawa, 1970, s. 680.
Kuncewicz Maria. The Modern Polish Mind. An Anthology of Stories and Essays. Boston, 1962, 440 s.
Maciąg Włodzimierz. Autorzy naszych lektur. Szkice o pisarzach współczesnych. Wrocław, 1965, 396 s.
Matuszewski Ryszard. Doświadczenia i mity. Warszawa 1964, 525, 1 s.
Matuszewski Ryszard. Literatura współczesna. Antologia i opracowanie. Warszawa 1963, 520 s.
Matuszewski Ryszard i Pollak Seweryn (wyd.). Poezja polska 1914-1939. Antologia. Warszawa, 1962. 898 s.
Mayewski Pavel (ed.). The Broken Mirror. A Collection of Writings from Contemporary Poland. NY, 1958, 209 s.
Miłosz Czesław. Postwar Polish Poetry. An Anthology. NY, 1965, 149 s.
Terlecki Tymon (wyd.). Literatura polska na obczyźnie 1940-1960. Londyn, 1964, 2 tomy. M. in.: Giergielewicz M. Twórczość poetycka, I, s. 23-31; Markiewicz Z. Proza beletrystyczna, I, s. 133-73; Ostrowski J. Dramatopisarstwo, I, s. 187-208; Ciołkoszowa Lidia. Publicystyka, II, s. 169-296; Kowalik J. Czasopiśmiennictwo, II, s. 373-548.
Wieniewska Celina (wyd.). Polish Writing Today. Baltimore, 1967, 206 s.
Wierzyński Kazimierz. Literatura polska na emigracji. NY, s. a., 46 s.
Zbiorowe. Ramy życia w Polsce. Tomy 1-3. Paryz, Kultura, 1952. M. in. W. Gniatczynski, J. Jasieńczyk, O. Zeromska. "Literatura piekna." III, s. 177-281.

ЧЕСЬКА ЛІТЕРАТУРА ПІСЛЯ 1945 Р.

Вілліям Е. Гаркінс

Післявоєнний період чеської літератури включає чимало творів, які були написані в часі війни, але не були друковані. Цей період закінчився нагло в 1948 р., коли комуністи перебрали владу. Та все таки в цьому періоді почалися нові інтелектуальні течії й намагання дігнати літературу Західної Европи й Америки після шестирічної перерви. Мабуть, найбільше розвинулась у тому періоді літературна критика, яка стояла під впливом західних теорій, як екзистенціялізм і ,,нова критика''. Розвивалася також і лірична поезія, хоч не було поетів величини Галяса чи Незваля, проте появилася ціла генерація молодих поетів неабиякого таланту. Проза натомість була досить убога. Війна чомусь не дала надхнення до більшого прозового твору, бодай на початку, а драма також відставала.

Мабуть, найважливішою подією у прозі того часу була поява книжки Юліюса Фучіка (1903-1943) п.з. ,,Репортаж псана на опратце'' (,,Записки з шибениці'', 1945), в якій автор розказує про свої терпіння в нацистичній в'язниці. Ця книжка була дуже популярна як на Сході, так і на Заході і стала частиною комуністичної ,,мартирології'' з часів світової війни.

Але чи не найкращий письменник, який зумів свої переживання втілити в літературний твір, це Їжі Муха (1915-), автор таких психологічних повістей, як ,,Мост'' (Міст'', 1948), ,,Спалена сетба'' (,,Спалене збіжжя'', 1948) і ,,Валька покрачує'' (,,Війна продовжується'', 1949). Крім вище згаданих, визначніших прозових творів у цьому періоді (1945-1948) не було.

Лірична пеозія була найсильнішим видом цього періоду. З генерації старших поетів Зайферт видав збірку лірики, яку присвятив героїчному празькому повстанню 1945 р. п.з. ,,Пжільба гліни'' (..Шолом з глини'', 1945), а Голян видав кілька циклів поезій ,,Подяка за визволення Чехословаччини Червоною армією''. В тому часі підросла молодша генерація, ще у воєнних роках, і почала писати, інколи під впливом Рільке, Валері, Еліота. Молоді писали на високому рівні, як поети 20-х і 30-х років. В їх поезії домінувала трагедія війни, і в ній відчувається патос поетів, яким пощастило трохи більше, як три роки поетичного росту. Провідником цієї генерації та поетом, що втілює їх трагедію, був Їжі Ортен (1919-1941), що згинув під колесами амбулянсу у Празі. До цієї групи належало чимало поетів, між якими були й члени т. зв. Групи 42, тобто угруповання молодих поетів, яких ціллю було творити поезію із щоденного життя в модерному місті.

Їжіна Главкова (1919-) була членом Групи 42 і видала кілька збірок поезій, як от ,,Цізі покой'' (,,Чужа кімната'', 1946), присвячена внутрішній кризі людини, війні та способам побороти самотність. Важливі теж її переклади з англійської та американської поезії (Еліот, Дікінсон, Віліямс та ін.)

Більш інтелектуалізований та іронічний виступає у своїй поезії Йосеф Кайнар (1917-1972), якого ранні збірки, як ,,Осуди'' (,,Долі'', 1947) виявляють аналітичний сенс і майже цинічний в описі абсурдного світу, в якому живе людина.

Інший член Групи 42 Їжі Коляж (1914-), що писав сюрреалістичні вірші про війну і її жорстокості, але вони були надруковані аж у повоєнному періоді.

Каміль Беднаж (1912-1972) писав головно про війну і воєнні страхіття у збірках ,,Прага под кжідли вальки'' (,,Прага під крилами війни'', 1945) та шукав відповіді на питання того часу в релігійному містицизмі, який в останніх роках свого життя досить дивовижно перетворився у протирежимний конформізм.

Театр у тому періоді не створив нових і важливих та тривалих п'єс, хоч саме театральне мистецтво стояло на високому рівні. Найкращим режисером того часу був Е.Ф. Буріян (1904-1959), якого театр ,,Д 34'' був створений у 1933 році (число змінялося щороку), і продовжував свою діяльність після свого чотирорічного ув'язнення німцями, і в комуністичних часах, але з меншим мистецьким успіхом. Інший театр ''V & W'', названий у честь двох режисерів, акторів і драматургів Їжі Фосковца (1905-) і Яна Веріха (1905-) діяв від 1946 до 1948 р., коли Фосковец емігрував до Америки.

Комуністична влада Чехословаччини в лютому 1948 р. створила нову добу. Спочатку виглядало, що літературі нічого не загрожує від нового режиму, який навіть давав деякі надії на толерантність і намагався заохочувати молодих письменників до праці. Але дуже скоро ситуація змінилася, партія почала настоювати, щоб письменики творили літературу, яка відповідала б вимогам соц. реалізму. Деякі старші письменники тоді емігрували, а між ними й Еґон Гостовски, Ян Чеп і Їжі Фосковец. Видання оригінальних творів зменшилися більше як на половину того, що появлялося в періоді 1945-1948. Письменики або боялися друкувати свої твори або контрольовані державою видавництва і цензура були занадто гострі. Багато письменників почали працювати в дитячій літературі (Голян, Зайферт, Завада, Грубін) або в перекладній ділянці (Голян, Беднаж, Главкова).

Очевидно, необ'єктивно було б оцінювати цей період як зовсім неґативний. Багато письменників, старших і молодших, вірили в перемогу соціялізму і намагалися пристосовуватись до вимог партії й нового режиму, але часті зміни в партійній політиці, розчарування партією, викликане розправами над Клементисом і Сланським у 1952 р. та засудом їх на смерть, далі розчарування ,,культом особи'' Сталіна та продовження сталінізму в Чехословаччині навіть тоді, коли в Польщі він уже був зліквідований — все це діяло неґативно на

творчість письменників, які в тому періоді багато писали тільки для шуфляди і могли бути надруковані аж під кінець 50-х або в 60-х років. Літературу контролювала цензура і державні видавництва та новостворена офіційна Спілка письменників. Того рода контроля була майже в усіх країнах тієї ж економічної системи, але найгірша була доктрина соц. реалізму, яка змушувала авторів заявляти свою участь у будові соціялізму під проводом комуністичної партії. ,,Реалізм'' цієї доктрини міг бути продуктивний, але то не був глибший реалізм, тільки радше поверховний, популярний, фотографічний, а крім того, він вимагав від письменників прийняти марксівський погляд на історичний процес та ідеї остаточного тріюмфу соціялізму, що його має література ілюструвати і викликувати захоплення ним у читачів. Очевидно, соц. реалізм включав цілу низку обмежень, виключав романтизм, ескапізм, складну символіку або алегорію, авангардизм, сюрреалізм і експресіонізм, але не виключав сантиментальности, дешевої літературної афектації або порожньої реторики.

Тільки письменники, що могли писати про свої воєнні переживання і про життя в концентраційних таборах або про життя буржуазних націоналістів в 20-х і 30-х роках, могли друкувати свої твори і писати з більшим переконанням і спонтанністю.

Літературна критика стала в тих часах домінантним жанром, бо вона мусіла відгравати програмову ролю. Крім включення марксівських поглядів на літературу, мистецтво й критику, мусіли також переоцінювати давнішу чеську літературу з точки погляду марксизму. Присутність або відсутність т. зв. прогресивних тенденцій у творі були головним критерієм у цій переоцінці, але цей процес переоцінки ставав більше й більше ускладнений, коли стосування таких критеріїв були більш скомпліковані і треба було оцінювати модерних та сучасних авторів.

Цю переоцінку чеської літератури вели спочатку Зденек Неєдлі, а потім Лядісляв Штоль, наступник Неєдлі на становищі міністра освіти вищої й культури, який у своїй книжці ,,Тріцет лєт бою за ческов соціялістіцков поезії'' (,,Тридцять років змагання за чеську соціялістичну поезію'', 1950) пробував устійнити вартості чеської поезії. Він хвалить Ноймана і Волкера, але ганить Галаса, Незваля та інших за їх декадентство. Молодші критики, це Франтішек Бурянек (1917-) і Ян Петрміхл (1921-1964), хоч їх огляди доволі плиткі. На вищому рівні стоїть праця Фелікса Водічки (1909-) та монографії критика-науковця Олдріча Краліка (1907-).

У висліді цієї переоцінки Їрасека залишили на провідному місці, а Неруду на другому. На деякий час заборонений був Карель Чапек за промасариківські та дрібнобуржуазні тенденції, але згодом його твори були пере-переоцінені, і його почали інтерпретувати як демократичного, антифашистського письменника. Масарик і Паляцки втратити ласку — перший за ревізіоністичний соціялізм, а другий за консерватизм. Певну проблему становив член партії Я. Гашек, який був, очевидно, клясиком, але не так, може, своїм антиавторитарним

добрим вояком швейком", як радше своїми комічними оповіданнями, в яких він висмівав суперечності способу життя середньої кляси.

Великі успіхи у прозі мали молоді письменники, особливі ті, що вміли писати популярним стилем. Типовим зразком цих молодих письменників є Алена Бернашкова (1920-), журналістка, що написала визначну виробничу повість ,,Цеста отевжена" (,,Дорога відкрита" , 1950) — образ відбудови заводу синтетичного газу, збудованого німцями, але перезваного на честь Сталіна. Кращим є силою уяви Людвік Ашкенази (1921-), який, пишучи навіть на банальні теми соц. реалізму, умів відсвіжити чеську прозу,

Низка письменників, опираючись на переживання в нацистичних концентраційних таборах›видали справді зворушливі повісті й оповідання. До них належить Норберт Фрид (1913-), який написав повість ,,Крабіце жівих" (,,Скринька для живих", 1956) на основі життя в Терезієнштадті, Авшвіці та Дахаві, і Арнольд Люстіг (1926-) який своєю збіркою оповідань п.з. ,,Деманти ноці" (,,Діяманти ночі", 1958) дав тонку психологічну аналізу реакції дітей на страховища життя.

Декілька інших письменників, як вийняток із загального правила, пережили цей ,,водорозділ". Вацлав Жезач присвятився темі деколонізації сумежної німецької території після війни, але з малими успіхами. Із заплянованої трилогії він закінчив перед своєю смертю дві частини ,,Наступ" (,,Прихід", 1951) і ,,Битва" (,,Битва", 1953). Влядімір Неф писав історичні повісті, як ,,Српновшті пані") (,,Володарі Српнова", 1953). Оскільки в історичному жанрі допускальне було романтичне забарвлення, то Неф вніс у чеську белетристику 1950-х років барвисту, мистецьки стилізовану мову.

Менше успіху мала Марія Пуйманова, яка намагалася створити новий тип ,,соціяльного замовлення"у своєму творі ,,Жівот проті смрті" (,,Життя проти смерти" , 1954). Вона тут намагалася показати героїчні пролетарські постаті, хоч у своїх попередніх повістях вона писала про середню верству.

Від 1920-х років чеський театр технічно був випередив драматичну суть нових п'єс і тому міг виявити певну яскравість, не дивлячись на стереотипний характер нових п'єс. Найбільший успіх мали ті, хто, як Е.Ф. Буріян, Ян Веріх або Мілослав Стеглік 1916-), були режисерами або акторами, як і авторами драм. Стеглік спеціялізувався в драмах про чеське село, яке він зображує в розвитку від німецької окупації до колективізації. Молодшим драмописцем був Павел Коговт (1928-), чия п'єса ,,Такова ласка" (,,Ось така от любов", 1958) показує увагу громади до індивідуальних почувань в заміну за виконання обов'язків одиниці супроти громади. Коговт зробив дуже популярну драматизацію романів Жюля Верна і Кареля Чапека, але головна його роля полягає в ліберальному провідництві літератури 1960-х років.

Лірична поезія розвивалася краще, хочби лише тому, що мала можливості виявляти суб'єктивізм, що був у ліриці більше

допускальний, ніж у прозі, де дозволені були тільки переживання воєнних років. Поети міжвоєнного періоду виявляли схильності до лівих політичних напрямів, тому в літературі зустрічаємо старших авторів, які й далі видають свої твори і в післявоєнний час, як Зайферт, Голян, Незваль, Завада, і Грубін. Та все таки видати свої твори було важко, тому деякі з них часто зверталися до дитячої літератури або до перекладів.

Вартий уваги є останній твір Францішека Галяса, могутня апокаліптична поема ,,Потопа'' (,,Повінь''), що віщувала недалекий упадок. Виглядало, що Галяс виступить проти режиму, як тільки він прийде до влади в 1948 р., та ця авангардна поема могла появитися тільки за кордоном, у ЗСА, в 1956 році.

З інших старших поетів видавали свої твори в 1950-х роках ті, що підтримували новий режим, і найпродуктивнішим був Вітєзслав Незваль, якого велика поема ,,Сталін'' (1949) і ,,Зпєв міру'' (,,Пісня миру'', 1950) були малозначні якісно, але Незваль написав чимало свіжої інтимної лірики у збірках ,,Кжідла'' (,,Крила'', 1952) і ,,Недокончена'' (,,Недокінчена'', 1960). Незваль видав також томи спогадів, есеїв і монографій з літератури й мистецтва, а також чимало п'єс і творів для дітей. Менше продуктивним був Константін Бібль, що після 1939 р. видав лише томик лірики ,,Без обав'' (,,Без побоювання'', 1951), замітний тим, що лірика його оригінальна і не зовсім підпорядкована соціялістичним стандартам. Бібль згинув у 1951 р. від самогубства як жертва нового ладу. Нова поезія Вілєма Завади також мало нагадує його давню поезію. В таких збірках, як ,,Мєсто свєтла'' (..Місто світла'', 1950), а зокрема ,,Польні квіті'' (,,Польові квіти'', 1955) Завада бере дидактичний тон і занадто упрощений погляд на будування соціялізму.

Франтішек Грубін є одним з небагатьох чеських модерних поетів, що культивує розповідну поезію і пише більші поеми, як ,,Промєна'' (,,Метаморфози'', 1950), в якій співставить празький літній день з легендою про Дедаля й Ікара або ,,Романце про кжідльовку'' (,,Романс для труби'', 1962), що поєднує майбутнє і минуле молодого хлопця; тут у нього виявляється певний вплив сучасної драми й фільму в конструкції поеми. Грубін писав також п'єси, як ,,Српнова нєдєлє'' (,,Серпнева неділя'', 1958), що нагадує Чехова.

Творчість вище згаданих поетів, крім Мікуляшека, була в 1950-х роках обмежена, аж поки не появилася в 1958 р. нова генерація поетів, т. зв. ,,Травнева генерація'', на чолі якої стояв Їжі Шотоля, 1924 року народження, що хотів у своїй поезії злагіднювати офіційний соціялістичний оптимізм темнішими сторонами життя, але писав і про звичайні життьові радощі. Мірослав Голуб (1923 -) це високо інтелектуалізований поет, який творить поезію на теми природничих наук, як у збірці ,,Ахіллєс а жельва'' (,,Ахіл і черепаха'', 1960). Ці поети знову ввели вживання білого вірша, що від 1940-х років був недопускальний.

Хоч смерть Сталіна в 1953 р. принесла деяку відлигу в Польщі і якоюсь мірою і в Сов. Союзі, та подібне відпруження в Чехословаччині прийшло аж під кінець 1950-х років. То було частинно у зв'язку з характером самого чехословацького режиму, а частинно як спадщина процесів Сланського, які позбавили партійну інтелегенцію будь-якого прагнення самостійности, а також частинно з нестачі сильної ідеологічної протидії на зразок католицької Церкви у Польщі. В дійсності головною силою спротиву в Чехії могли бути самі інтелектуалісти, але вони були під сильною контролею партії аж до кінця 1950-х років.

Все таки певні тенденції вплинули на відпруження й лібералізацію в Чехословаччині. Хоч критики про людське око схвалювали кличі соц. реалізму, то сама догма не могла опанувати ні музичної творчости, ні образотворчого мистецтва. Тут завжди виявлялося певне новаторство, наприклад, було навіть офіційне заохочування творити ,,вишуканий павільйон'' на Брюссельській міжнародній виставці в 1961 р., який був дуже популярний і здобув першу нагороду. Інший рід мистецтва, що знайшов признання за кордоном в половині 1960-х років, був фільм. Чеські і словацькі фільми ,,нової хвилі'' використовували національний кольорит і народну комедію, але також виявляли сюрреалізм, ґротескні теми і шибеничний гумор. Мистецькі лялькові фільми, що їх творив Їжі Трнка, появилися в часі найтяжчих сталінських років і здобули міжнародний розголос.

Елегантна й абстрактна, але наскрізь гуманна режисура Отомара Крейчі і проєктування сцени Йосефа Свободи в національному театрі і в ,,Театрі на Валах'' 1960-х років також притягала світову увагу, а в 1966 р. Прага стала місцем паломництва для любителів модерного театру. Поруч згаданих вистав і їх режисерів визначався ,,Театр на валах'' (,,Дівадльо на забрадлі'') Яна Ґросмана, де вперше виставляли Вацлава Гавеля, ,,Семафор'' і ,,Чіногерні клюб''.

Перше пробне відпруження прийшло в 1957-58 рр., спізнена реакція на ситуацію в інших східноевропейських країнах, особливо в Польщі. Виразні домагання свободи вислову прозвучали на Другому конгресі чехословацьких письменників в 1956 р., де речниками були Зайферт і Грубін, при чому Грубін порівняв долю чеської літератури до лебедя Малярме, якого крила примерзли до криги. Вершком цієї короткотривалої лібералізації була публікація твору Йосефа Шкворецкого ,,Збабєльці'' (,,Боягузи'', 1958). Це повість, яка виявляє прозахідні уподобання героїв, молодечих джазових музик і висміває героїчну ролю Червоної армії як визволительки Чехословаччини. Російські солдати прийшли як визволителі, але виступають як піяки й грубіяни. Особлива була мова повісти з уживанням жарґону й вульґарних висловів. Але цей короткий ліберальний період не міг довше тривати, особливо після придушення мадярського повстання. Повість ,,Боягузи'' була конфіскована, а це стало претекстом для зміцнення цензури на довгий час.

Так звані марксистські ревізіоністи, які почали діяти в середині 1950-х років, спричинили двоподіл в партійній ідеології, а це

створило можливість вільнішої і більш індивідуалістичної літератури. Ревізіоністи, як польський мислитель Лядісляв Колаковскі і його чеський відповідник Карель Косік намагалися відновити в марксівській доктрині сильні етичні моменти раннього Маркса. Для них особисте щастя стало по суті основною як не головною вартістю соціялізму, і ,,соціялізм з людським обличчям'' став кличем руху т. зв. ,,Празької весни''. В той же час ревізіоністи твердили, що новітня людина є конечно відчужена і що навіть перемога соціялізму як економічної системи не усуне причин цієї відчужености, яка має своє коріння в окремій екзистенції людини, у складності новітнього суспільства і в проблемах урбаністичної технології. Для ревізіоністів і їх послідовників у літературі німецький письменник у Празі Франц Кафка був крайнім виявом такої відчужености в ґротесковій формі. Змагання за видання творів Кафки чеською мовою стало для інтелектуалістів об'єднуючим моментом і своєрідним прицілом у їх домаганні більшої свободи. В 1963 р. відбулася недалеко Праги конференція, присвячена творчості Кафки, і в ній взяли участь делегати майже з усіх соціялістичних країн Східної Европи. Це показало силу й популярність ревізіоністів і вимогу більшої свободи в мистецтві. Малі авангардні огляди в таких пресових органах, як ,,Лице'', ,,Травень'' і ,,Театр'' були виявом думки молодих інтелектуалістів і їх протесту. Поруч із впливами Кафки й ревізіонізму, виявилися такі західні течії, як екзистенціялізм, театр абсурду, шибеничний гумор і сучасний культ сексуалізму.

Четвертий конгрес чехословацьких письменників у 1967 р. висловлював вимоги лібералізації, чого не міг іґнорувати консервативний режим А. Новотного. Певне відпруження, що довело тоді до цілковитого скасовання цензури, тривало аж до нещасливої ,,Празької весни'' 1968 р.

Подібно, як усі недавні процеси, цей період, від 1963-68 р. нелегко схарактеризувати. Він відзначається великим розвитком творчости в усіх родах мистецтва, зокрема у фільмі й романі, що є майже небувалим явищем в чеській літературі. Сталося це, можливо, тому, що нові письменники захотіли сягнути поза суб'єктивні враження для того, щоб дійти до точніших етичних і суспільних визначень. За вийнятком одного чи двох творів, ледве чи можна назвати ті повісті з періоду, що почався 1958 р., визначними, але в суті речі це великий осяг, і праця кількох молодих прозаїків виявилася дуже надійною. Ці письменники зацікавлені були неконечно у змісті творів, їх увага зосереджується радше на формі белетристики, і то сильніше, ніж у якійсь іншій добі чеської літератури. Вплив фільму очевидний. Деякі автори писали сценарії для фільму і деякі твори були фільмовані. Але важливішим є зворотний вплив, а саме, вплив фільмової техніки на літературу, як монтажі, вирізки зайвого і часові пересунення або концепція ліричних сцен як одиниці, замість розповідних і драматизованих моментів. З другого боку, нова белетристика часто наподібнює сучасне західне письменство з крайнім суб'єктивізмом. Різнородність стилів величезна — від Гемінґвеївсь-

кого реалізму до Кафчиного сюрреалізму й експресіонізму. Але спільною майже для всіх цих писань є основна увага до етичних вартостей, як щодо одиниці, так і щодо усього суспільства, і відчуття, що зрада суспільством етичних ідеалів є основною причиною почуття індивідуальної відчужености й нещасливости.

Першим з цих авторів, що появився в літературі був Йосеф Шкворецки (1924-), якого згадана повість ,,Боягузи'' (1958) становила найвищий ступінь лібералізації перед 1963 роком. Поруч із критикою, скерованою проти популярного на Заході джазу, за приписами совєтської культури, повість займає тверде, безсантиментальне становище щодо людських учинків і почувань, відкидаючи притому з презирством традиційну реторику про офіційний патріотизм і шукаючи на їх місце нових, більше особистих вартостей, які б визначали мотиви їх акції. Пізніша повість Шкворецкого ,,Конец нилоновего вєку'' (,,Кінець нейлонового віку'', 1967) зображує поверховну англофільську й американофільську буржуйську молодь Праги, провінціяльних позерів, вплутаних у безконечні любовні історії, а вкінці призначених на ліквідацію після перевороту 1948 р. В цій повісті, як і в попередній помітно значний вплив Гемінґвея.

Останнім в Чехословаччині твором Шкворецкого була його повість ,,Львіче'' (,,Левеня'', 1969), якої друге видання в 1970 р. було сконфісковане після авторової еміграції до Канади. Це детективна повість, що зображує боротьбу між консервативними й ревізіоністичними членами персоналу одного видавництва і розчарувальну поразку ревізіоністів. Ситуації й постаті повісти основані на власних авторових переживаннях, хоч він заперечує. Шкворецки багато перекладав з американської літератури, включно з творами Гемінґвея, Фолкнера і Сінклера Луїса.

У гострому контрасті до Шкворецкого стоїть творчість Богуміла Грабаля (1914-), гумориста, що змальовує комічні ґротескові типи людей під впливом Гашека, але часом виявляє майже сюрреалістичні екстреми. Його збірка оповідань п.з. ,,Пабітелє'' (1964) показує новий тип ексцентричного героя, який деформує дійсність своєї істоти у світі своєї власної ґротескної уяви і кольоритної мови; заголовок збірки, це авторів новотвір, вжитий для його ексцентричних героїв. Провідним елементом цього твору є його мова, основана на розмовних висловленнях, але крайно здеформована. Своєрідний вершок осягнув він у своєму творі ,,Танечні години про старші а покрочілє'' (,,Лекції танців для старших і заавансованих учнів'', 1965); це довгий комічний еротичний монолог, висловлений в одному реченні — свого рода пародія на відомий кінцевий розділ Джойсового Одисея (Уліса). Більше стримана є його коротка повість ,,Остже слєдоване сляки'' (,,Гостро пильновані поїзди'', 1965), яка представляє трагедію неозначеного юнака, який врешті переборює свою імпотентність і стає героєм, майже без огляду на себе самого, в акті саботажу проти німецьких поїздів під час війни. Це твір в сенсі Чарлі Чапліна щодо зіставлення гумору й патосу, але автор не оминає шибеничного гумору, а навіть страхіття є складником цієї мішанини настроїв.

Так само талановитим і винахідливим письменником є Лядісляв Фукс (1923-), одержимий темою смерти. Його перша повість „Пан Теодор Мундшток" (1963) був перекладений багатьома мовами. Це зворушливий портрет старого жида, який систематично вишколює себе, щоб згодом витримати риґористичні умови життя в концентраційному таборі, але, наче на глум, гине від того самого грузовика, який мав його повезти до табору. Повість характерна сполукою патосу, гумору і ґротеску. Його ж повість „Варіяце про темнов струну" („Варіяції для темної струни", 1966) йде далі в Кафчиному напрямі експериментування із змішуванням різних плянів дійсности й уяви в параболі про молодого чоловіка, який дозрівав у сутичці з фактами смерти і страхіть, за часів влади Гітлера, а саме, „Миші Наталіє Моосгаброве" („Миша Наталії Мосгабер", 1970). Це інша складна параболя про загибіль свободи в ґротесковому світлі. Ранні Фуксові оповідання яскраво комічні чи патетичні, зібрані в одному томі п. з. „Смрт морчете" („Смерть ґвінейської свинки", 1969).

Більш послідовною у своєму модерністичному підході і більш успішною у своєму найкращому творі є Вєра Лінгартова (1938-), молода письменниця під впливом Річарда Вайнера. Вона створила філософічні оповідання і скечі про крайню відчуженість людини і параліч волі. ЇЇ філософічна візія, як і Вайнерова, позачасова і по суті далекопростірна у своїй якості, як у її збірці „Простор к розлішені" („Місце для відрізнення", 1964).

На більш популярному рівні виявляється вплив Кареля Чапека в тенденції розвивати периферійні літературні жанри. Шкворецки писав детективні оповідання, а Йосеф Несвадба (1926-), письменник і лікар спеціялізувався в белетристиці наукової фантастики. Оповідання Несвадби зібрані у збірках „Тарзанова смрт" („Тарзанова смерть", 1958), „Ейнштайнув мозек" („Айнштайнів мозок", 1960). Його ситуації й сюжети ревеляційні й оригінальні, тому його твори мали великий успіх. Подібно, як інші твори наукової фантастики, включно з творами Кареля Чапека, оповідання Несвадби показують наукові утопії, які служать йому як засоби показувати етичні проблеми і стверджувати вічні людські вартості.

Найбільш популярною рисою нової чеської белетристики є потреба переоцінки минулого й сучасного і шукання міцнішої моральної основи для росту держави і її соціялістичного ладу. Шкворецки вказав шлях до переоцінки недавнього минулого у своєму романі „Боягузи" і Їжі Муха в повісті „Правдєподобна тваж" („Імовірна поява", 1963) і в мемуарах „Пулноцні слунце" („Північне сонце", 1968), в англійській версії „Життя і частинне животіння", зобразив важкі і брутальні умови життя в комуністичних конц. таборах.

Молодий письменник Іван Кліма (1931-) у своїй повісті „Годіна тіха" („Година тиші", 1963) гостро напав на соціялістичний режим за його байдужість до людських проблем і потреб. Розповідь починається майже так само, як у звичайній соц. реалістичній

повісті, в якій показана кар'єра саможертвенного інженера, члена партії для соціялістичного будівництва, але потім банальна формула зміняється в послідовне розчарування героя, коли його намагання помогти людям не мають успіху. Повість дає також живу картину великого тиску влади до колективізації села.

Найкращим твором цього жанру є повість Людвіка Вакуліка (1926-) ,,Секира'' (,,Сокира'', 1966), складна і тонко опрацьована про батька й сина в малому моравсько-словацькому селі. Син дозріває й утотожнює себе із своїм батьком, дрібним партійним урядовцем, що веде боротьбу за колективізацію, але син поступово усвідомлює репресивність метод свого батька і в той же час як журналіст розчаровується в системі, яка змушує писати неправду або мовчати. Твір закінчується нерозв'язаним конфліктом, і син, здається, дійшов до повного розриву з системою. Вакулік, член партії, був одним з тих, що змагалися за реформу, і він є автором відомого маніфесту ,,Дві тисячі слів'', що відіграв велику ролю в політичних подіях 1968 р.

Вакулікова повість перекладена різними мовами, подібно, як повість Міляна Кундери (1929-) ,,Жерт'' (,,Жарт'', 1967), в якій студента виганяють з університету за невинний жарт про Троцького і засуджують на важкі роботи в карнім відділі дивізії. Після звільнення, він хотів помститися на тому студентові, що спричинив його ув'язнення, але довідався, що його ворог не лише байдужий до можливих засобів його помсти — зведення його жінки — але й час змінив усе до тієї міри, що всяка помста стала даремна, бо ідеологічна формула, яка була причиною його кари, вже давно змінена і навіть забулася. Повість Кундери споріднена своєю екстремною іронією і формою задуманої помсти із серією гумористичних оповідань ,,Смєшне ляски'' (Смішні любовні історії'', 1963, 1970), в яких автор показує любов іронічно, начебто вона залежить від зовнішніх обставин, хоч це й може дати людині відчуття певної дійсности або хоч ілюзію реальности. П'єса Кундери ,,Маїтелє клічу'' (,,Власники ключів'', 1962) протиставить активну суспільну й політичну ролю в протинімецькім підпіллі пасивному філістерству. І знову тут наголошений еротичний елемент.

Алегоричний підхід до теми соціялістичного ладу й індивідуального спротиву не був такий частий, як можна було сподіватися. Визначним прикладом є, мабуть, повість Їжі Шотоля ,,Товарищство Єжісово'' (,,Товариство Ісусовців'', 1969), в якому показана особиста трагедія самовідданої людини, що все своє життя присвятила праці для Єзуїтського ордену і врешті збагнула, що її праця була даремна і що людям гірше стало під контрреформацією, ніж було раніше. Шотоля відіграв також провідну ролю як літературний журналіст, що працював для лібералізації соціялістичного ладу.

Врешті треба ще згадати Влядіміра Параля (1932-), який, як і Кундера, підкреслював трагікомічний аспект ,,сексу'' і шибеничний гумор, а також, як і Кундера, змальовує суперечності соціялізму, але Параль виявляє порожнечу филистинського життя нової, розба-

гатілої провідної кляси, яка має доступ до найкращих матеріяльних дібр в соціялістичному, як і в капіталістичному суспільстві. В повісті ,,Катапульт'' (,,Катапульта'' 1967) Параль показує авантюрні мандрівки донхуанського директора фабрики, що влаштовує собі безконечні ,,ділові'' подорожі, щоб відвідувати цілу сітку своїх любовниць у різних околицях. Але його намагання заповнити порожнечу свого життя виявляються даремні, і він кінчає самогубством. Найбільш відомим твором Параля є його його великий роман ,,Мілєнці а вразі'' (,,Любовники і вороги'', 1969), в якому постаті виступають майже як маріонетки, в'язні своїх власних пристрастних сексуальних похотей. Гіпокризія, порожнеча життя, садизм, брутальність і байдужість до страждань інших змальовані тут незвичайно гостро, і тільки зрідка автор полегшує це високим почуттям шибеничного гумору.

Генерація поетів, що появилася в другій половині 1950-х років майже не різнилася від попередньої. Вплив Галяса був і далі домінантний, особливо зазнав його Лядісляв Двожак (1920-) і Ян Скацель (1922-). Дещо з поезії цієї генерації відзначається оптимізмом, але в дальшому розвитку вона виявляє щораз більше відчужености й відчаю. Поезія Двожака поєднує жах війни і пригнобливу атмосферу модерного життя із спогадами про свій юнацький вік на селі; він героїчно приймає свою особисту долю. Його вірш, як у збірці ,,Каінув утєк'' (,,Каїнова втеча'', 1958) шорсткий і немелодійний. Скацель пише вірші з роздумами про природу, радше традиційного характеру. Для нього також важливою темою є власні спогади з дитинства в селі. Найглибшою експресією позначена його збірка ,,Годіна мезі псем а влькем'' (,,Година між псом і вовком'', 1962).

Еміль Юліш (1920-) більше експериментальний у своїй мові. В його першій збірці ,,Поглєдна поезії'' (,,Гадана поезія'', 1966) він намагається творити нові ефектовні дієслівні словосполучення. У новішій збірці ,,Нова земє'' (,,Нова країна'', 1971) він відмовляється від цього зусилля і воліє творити вірші з глибшим почуванням.

Іван Дівіш (1924-) має, можливо, серед поетів цієї генерації найбільш розвинену уяву в його образності, мововжитку і в тематичній ширині, як це видно з його збірки ,,Узлове пісмо'' (,,Вузловате письме'', 1960). В його новіших творах оригінальність його поезії поступається перед більш хаотичною реторикою сюрреалістичного типу.

Врешті треба згадати Лядіслява Новака (1925-), якого вірш, можливо, є найбільш експериментальний з-поміж цих поетів, і який, як Їжі Коляж перейнятий візуальним мистецтвом, як у його збірці ,,Поцта Яксону Полльокові'' (,,Пошана для Джексона Поллока'', 1966). Новак виходить із сюрреалізму, але його зрілі твори виявляють спробу вивести мистецтво з сальону в саме життя. Ці його спроби виявилися в публікаціях здебільша поза межами Чехословаччини — в Німеччині і Швеції.

Старші поети не залишилися мовчазними під час ,,відлиги'' 1960-х років. Зайферт і Грубін відіграли провідну ролю у вимогах

лібералізації. У 1963 р. Голян, що мовчав від 1957 р., видав три збірки, які наново здобули йому становище провідного чеського поета, як також подив молодшої генерації, а саме, ,,Моцартіяна", ,,Пжібєги, і ,,Без назву" (,,Моцартіяна", ,,Пригоди", і ,,Без назви"). В дальших роках він видав велику поему ,,Ноц з Гамлетем" (,,Ніч з Гамлетом", 1964) і збірку ,,Болєст" (,,Біль", 1965). Відмінно від більшости його раніших творів Голянів новий вірш — вільний і неримований. Його поезія індивідуалістична, песимістична і трагічна, але й глибоко релігійна, хоч і недогматична. Вона нагадує поезію Т.С. Еліота більше, як інших західних поетів.

Розвивався також і театр. Появилося декілька молодих надійних драмописців. Це в дійсності була перша така поява в чеській драмі від 1930 років. Для цих письменників творчість Кафки і драма абсурду були важливим чинником. ,,Замек" (,,Замок", 1965) Івана Кліми самим заголовком нагадує роман Кафки. Для нього алегоричний замок є обителлю встановленого ладу старшої генерації, яка вживала своєї закоріненої сили і привілеїв, щоб відсунути молодих. У п'єсі Кліми ,,Замок" міг зовсім добре бути палатою в Добжіш, відпочинковим домом для визнаних державою письменників.

Йосеф Тополь (1935-) у своїй п'єсі ,,Єїх ден" (,,Їхній день", 1962) виявляє нехіть, яку відчували молоді до поверховних кличів соціялістичного ладу. Драма ,,Конец масопусту" (,,Кінець карнавалу", 1963) змальовує святкування карнавалу в соціялізованому селі, застосовуючи напереміну реалізм і символізм в описі карнавалу. Ця п'єса могла б бути алегорією потреби більшої співзвучности індивідуального й колективного існування. В одноактівці ,,Слявік к вечежі" (,,Запрошення соловія на вечерю", 1967) Тополь хотів дати алегоричну мельодраму абсурду: поет довідується під час бенкету, що його мають убити його господарі філістри.

Майстром чеської абсурдної комедії є Вацлав Гавель (1936-). Його рання п'єса ,,Заградні славност" (..Прийняття в саду", 1963) представляє дегуманізацію людських взаємин і установ через вияв безглуздя високомовних висловлювань, коли молода людина робить швидку кар'єру, повторюючи, як папуга, офіційні кличі. Комедія ,,Вирозумєні" (,,Меморандум", 1965) показує ту саму бюрократичну дегуманізацію у великому підприємстві, де вводять неприродну мову ,,птидепе", щоб зберегти точність думки, але виявляється, що вона заважка для вивчення, так що вона тільки на словах, а не на ділі оправдана для вжитку. Врешті її забороняють задля збереження здорової думки, але на її місце вводять нову, так само важку для вивчення мову. Твори Гавеля виявляють впливи Йонеско і Мрозека. Як і Йонеско, він свідомий, що та мова безвартісна, бо вона не може служити людським потребам як засіб вислову, і як Мрозек він пристосовує ідеї театру до східноевропейських соціялістичних обставин. Його остання п'єса, яка бачила сцену, ,,Зтіжєна можност соустжедєні" (,,Утруднена можливістьзосередження", 1969). що є більш універсальна у виявлені в комічному дусі переживань

індивідуала в модерному світі; для нього нормальні особисті стосунки виявляються особливо важкі.

Критика в цьому періоді відставала, а це пояснюється не так недостачею талантів, як радше тим, що багато енергії інтелектуалістів спрямовано на боротьбу за саме визволення. Можливо, найкращим з-поміж молодих критиків був Ян Ґросман (1925-), який познайомив чехів з такими новими течіями в театрі, як театр абсурду в творах Бертольда Брехта. Самі автори повістей писали часом добрі критичні праці, як, наприклад, Кундера, що написав монографію про Влядіслява Ванчура ,,Умєні роману'' (,,Мистецтво роману'', 1960), в якій автор показує творчість Ванчури на тлі модерного европейського роману, або Іван Кліна, що написав монографію про Кареля Чапека, яка викликала гостру реакцію за спробу реабілітувати письменника. Варт уваги і новий ,,Словнік ческих спісователю'' (,,Словник чеських письменників'', 1964), виданий в Інституті чеської літератури, що є більш об'єктивною працею, ніж давніший з марксистським насвітленням п.з. ,,Дєіни ческе літератури'' (,,Історія чеської літератури'', 1959-61) у трьох томах, видання ЧАН.

Нова свобода празької весни 1968 р. видавалася осяйною, а перспектива справжніх осягів у мистецтві й літературі здавалася майже здійсненою. В боротьбі за свободу письменники й інші інтелектуалісти грали провідну ролю, і саме союз інтеліґенції з робітниками довів режим Новотного до упадку.

Сучасне положення виглядає похмурно, а продуктивність оригінальної літератури обнизилася майже на 50 відсотків. Багато письменників не видавали своїх творів від 1969 р. і виглядає, що й не можуть цього робити. Це такі письменники, як Гавель, Грабаль, Кліма, Кундера, Шотоля і Вакулік. Подібно, як підсовєтські письменники Синявський і Солженіцин, деякі чеські письменники також видають свої твори поза межами Чехословаччини. Хвиля вільної еміграції взимі і на весні 1968-69 рр. позбавила країну чимало провідних талантів, з яких деякі воліли залишитися за кордоном, як Ашкенази, Дівіш, Лінгартова, Люстіґ і Шкворецки. Сумним фактом є те, що чеське письменство, за малими вийнятками, ніколи не мало успіху втриматися на еміграції, і лише декілька письменників могло протягом століть брати участь у процесі чеської літератури, який розвивався в рідному краю. До таких належать Коменіюс, Ріхард Вайнер, Еґон Гостовски.

В 1970 р. письменник Шкворецки і його дружина Здена Салiварова (1933-) відкрили в Канаді, в Торонті, видавництво для чеських письменників в еміграції. Вони видали роман Арношта Люстіґа ,,Мілячек'' (,,Любимець'', 1972) про арабсько-ізраїльську війну в 1948 р. і про питання чеських жидів щодо їх національно-державної лояльности, поділеної між Чехословаччиною та Ізраїлем. Сам Шкворецки написав комічний роман з бурхливою веселістю, оснований частинно на власному досвіді під час військової служби на початку 1950-х років п.з. ,,Танкови прапор'' (,,Танковий батальйон'',

1971). Ця праця з підзаголовком ,,Фраґмент з часів культу'', що була написана в 1954 р., є подібно, як його рання повість ,,Левеня'', гумористичним експозе перебільшень і суперечностей соціялістичної ідеології, цим разом у військовому оточенні. Тут помітно наявний вплив Гашекового Швейка: через удавану глупоту, а в дійсності завдяки вродженій хитрості люди спроможні ставити успішний спротив, що паралізує всі зусилля їх зверхників створити бойову силу, пасивно піддану ідеї Сталінського соціялізму. Ця книжка часто дуже комічна в трактуванні анекдотичного матеріялу, неконечно відзначається добрим смаком, хоч автор часом вдається до шибеничного гумору, але цей стиль, видно, йому не вдається. Варто також згадати повість Соліварової ,,Гонцльова'', в англійському перекладі ,,Літо в Празі'', 1973. Це поверховне, але ефектовне, часом зворушливе зображення життьових процесів за Сталіна.

У Зах. Німеччині чеський драмописець Павел Когоут зразу активний, а згодом ліберальний член ком. партії представив у своєму творі (німецькою мовою) ,,Зі щоденника конрреволюціонера'' (1969) спогади комуністичної ери, празької весни і її кінця з російською окупацією в серпні 1968 р.

В самій Чехословаччині положення більше скомпліковане. Декілька письменників, включаючи Параля і Фукса, мали можливість видавати свої твори, зберігаючи бодай частинно свою мистецьку самобутність і новаторський дух. Але не менш важливі є нові твори, зокрема повісті, автори яких, живучи в Чехословаччині, могли видавати їх за кордоном, очевидно в перекладах французькою, німецькою, англійською чи шведською мовою.

Друга повість Людвіка Вакуліка ,,Ґвінейські свинки'' (1973) різниться сильно від першої темою і стилем ; це фантастична алегорія, більше зближена до Кафки, ніж до ліричного реалізму повісти ,,Сокира''. Безсумнівна пасивна реакція освоєних морських свинок на трактування їх власника спочатку видається для них корисною, але пізніше виявляється злочинною й садистичною, Це наче метафора умов життя людини тоталітарного ладу.

Мілян Кундера видав дві повісті за кордоном, ,,Життя є деінде'' (1974) та ,,Епілог'' (1967). В першій повісті автор змальовує духову біографію молодого надійного поета, який стає коляборантом сталінського режиму і в висліді гине духово й фізично. Більш успішна була друга повість, своєрідна філософічна шарада, в якій грають свою ролю секс, шанса і випадковість. Темою повісти є батьківство, духове і фізичне, але закінчення твору не дає розв'язки.

Дотепер публікування творів за кордоном ще не заборонене, але гостро критиковане в краю. Можливість публікувати за кордоном може діяти як зародок корисних літературних починів у краю, створюючи невдоволення серед письменників, які там не можуть публікуватися, а одночасно виконуючи певний натиск на режим, щоб дозволив на більш різнородну й поступову літературу в країні. Тепер ще зарано говорити про висліди такої акції.

НЕПЕРЕМОЖНІ СЛОВ'ЯНИ
Нарис історії серболужицької літератури з 1945 р.

Григорій Лужницький

I

Здогадно першою вісткою, призначеною для широкого кола читачів Галицької волости про „Лужицько-сербський нарід", була більша стаття о. проф. Олексія Торонського на сторінках найстаршого галицького щоденника „Діло"[1] під цим же наголовком. Стаття написана була, як і згадує о. Торонський, на основі двох статтей у тодішньому польському католицькому місячнику "Przegląd Powszechny" (травень 1888) та в чеському "Slovansky Sbornik" (річник VI), але автор, тодішній катехит Академічної гімназії у Львові, видатний публіцист та автор багатьох гімназійних посібників з релігії й історії Церкви, підходить до історії цього невеличкого народу, з якого залишилася була після германізаційного тиску дослівно жменька інтелігенції, зовсім оригінально, бо не лише ставить тодішній галицькій інтелігенції, а зокрема українському католицькому духовенству, за приклад лужицьких сербів як напереможних слов'ян, але й підкреслює ролю духовенства в їх національному відродженні, а тим самим „змагання лужичан також і для нас можут бути поучаючими, особливо супротив тих, котрі в жизненність і самостійність руської народности і словесности не вірять прото хочемо тут на підставі повисшої розправи подати деякі вісти про цей народець".

У короткому вступі о. Торонський розглядає давнє минуле, коли той цілий простір північно-західної Европи, від Одри, Бобра і чеських гір по Везеру, Брему, Гольштину й Балтійське море, „де нині німець твердо станув ногою і осередком своєї вітчини називає", був колись слов'янський, і осілих там слов'ян звали полабськими слов'янами від назви ріки Лаби. З трьох головних слов'янських племен, бодричан (сьогоднішний Мекленбурґ і Гольштайн) і лутичан (або велетів) уже немає сліду. Залишилися лише лужичани, найменший з усіх слов'янських народів (згідно із статистичними даними в 1880-х роках — 300,000 душ) „окружений зі всіх сторін

[1] „Діло" (Львів), ч. 89, 1888. „Діло" галицька провідна газета, найстарший щоденник, виходив у Львові в 1880-1939 рр. спершу двічі в тиждень (1880-82), потім (1883-87) тричі в тиждень, а від 1888 р. щоденно. В 1939 р. закритий большевицькою владою.

(тепер їх всього 70,00) чужим елементом, зістаючий під пануванням німецьким і під напором німецької культури, а мимо того боронить він свою народність і опирається германізації всіми силами".

Германізації, а разом з цим внутрішньому розламові одного народу на дві частини допомагає ще й сама природа, яка поділила лужичан на дві частини: верхні й нижні Лужиці, які мають окремі говори і кожний з цих говорів хотів би бути літературною мовою обидвох Лужиць. Не сприяє об'єднанню обидвох відламів і віровизнання, в одних католицьке, в других протестантське. Та незалежно від цих як внутрішніх, так і зовнішніх труднощів, лужичани не далися зденаціоналізувати і першим засобом вдержання своєї національности було збереження рідної мови.

„Кожний Лужичанин" — цитує о. Торонський, — „говорить по-німецькому як родовитий німець (в оригіналі Сас), але говорить лише тоді, коли мусить". Між собою лужичани говорять лише рідною мовою, яку дуже шанують. Другим засобом, на думку о. Торонського, було перебрання від німців лише добрих прикмет: чистоту, обов'язковість, трудолюбність, ощадність. Лагідність характеру, гостинність і щирість, ці старовинні слов'янські риси лужичани зберігають до сьогоднішнього дня. Родина зберігає рідну мову й охороняє її перед німченням.

Якщо йде про духовенство, то саме воно творить першу лаву оборонців народу — хто цілим серцем полюбив свій нарід та свою Церкву й готов віддати життя за неї, той ставав священиком.

З давніх-давен католицькі лужичани чи то серби, як їх також називають, вищу богословську освіту здобували в Празі, де мали свій скромний захист. Думку побудувати в Празі свою власну католицьку семінарію, де могли б виховуватися священики-патріоти й майбутні провідники, які могли б, якщо йде про освіту, дати відпір германізації і високій освіті німецьких священиків, здійснили два лужицькі священики о. Мартин і його брат о. Юрій.[2] Уже в 1704 р. о. Юрій побудував у Празі лужицьку семінарію, в якій в 1846 р. постало культурно-освітнє товариство „Сербівка", у склад якого входили також і чеські учені, як Добровський, Ганка та інші, під проводом яких майбутні лужицькі священики студіювали слов'янознавство та підготовлялися до відповідальної праці. Під впливом виховників цієї ж семінарії, у столиці лужичан Будишнні в 1839 р. заснувалося студентське товариство для збереження і розвитку рідної мови, зване "Societas Slavica Budiosina", а в 1847 р. лужицькі патріоти заснували „Матицю Сербську" — товариство для ширення і зберігання лужицької культури.

Найвидатнішим випусником лужицької семінарії і передовим борцем за відродження своєї країни був *о. Михайло Горник* (1883-1894) поет, письменник, дослідник-філолог, критик і редактор,

---

[2] У книжці К. Трофимовича і В. Моторного „Нариси з історії сербо-лужицької літератури" (Львів, 1970) про цих двох засновнків першого центру культури й освіти лужичан немає згадки, очевидно, тому, що то були католицькі священики.

засновник літературних журналів і перекладавч.[3] З іменем Горника нерозлучно зв'язана історія національного відродження Лужиць 1880 рр. Студіював у Празі саме в тих роках, коли завдяки таким передовим слов'янознавцям, як Шафарик, Паляцький, Коляр, Челяковський, наступило чеське відродження. Горник усвідомив вартість і красу слов'янської духовости, якої виявом є народна творчість слов'ян. Як довголітній науковий секретар (від 1858 р.), а згодом голова ,,Матиці Сербської'' у сотнях статтей підкреслює свій, сказати б ,,панславізм'' зовсім відмінний від російського, моттом якого були слова Пушкіна, щоб ,,усі слов'янські ріки влилися в російське море'', і якого піддержували деякі тодішні чеські слов'янофіли, включно до наших часів.

,,Деякі кажуть'', — цитує у своїй статті о. Торонський слова о, Горника — ,,що лужичани долішні, менше численні, повинні зречися своєї мови й писати в горішно-лужицькій мові, тим більше, що оба говори мало різняться між собою. Для політиків перевороту й насилля таке зречення батьківської мови є дрібницею, а з політичного аспекту необхідне. Слов'янофіли кажуть: ,,Німці говорять різними говорами (діялєктами) але мають одну літературну мову, чому ж слов'яни не мали б вживати однієї мови. Маленький лужицький нарід може служити прикладом, як важко навіть найближчим братам, що в згоді живуть і прямують до однієї мети, виречися одним в користь других того, що є найдорожче, а що ж тепер говорити про мільйонові народи, які мають за собою цілі віки духової праці, величезні літератури а щонайменше їх початки. Це вказування на німців вийшло з Росії а вийшло з нерозуму... й є виявом незнання історії словян та найкатегоричнішою негацією панслявізму. В ядрі німців витворилася одна літературна мова і є нею по сьогоднішний день. Але хай попробують німці наклонити голляндців, данців, англійців прийняти їхню літературну мову, а тоді побачимо, чи їм це гладко піде? Слов'янські народи зайняли величезні простори і це було першою причиною, що вони поділилися на велике число відмінних цілостей. Кожна цілість переходила різну долю, відмінних набирала понять, відмінну створила мову, відмінну літературу, відмінну свою культуру. Домагатися сьогодні від цих одиниць, щоб зовсім себе забули й викреклися самих себе — значить те саме, що домагатися від англійця, данця, шведа чи голляндця, щоб звав себе німцем, говорив, писав і думав по-німецькому. Є це безглуздям, що його доказувати не треба''.

---

[3] У згаданій книжці К. Трофимовича і В. Моторного ні словом не згадано, що Горник (ст. 38,82,83) був католицьким священиком і парохом Будишина. А найбільшою заслугою Горника, на думку авторів цієї книжки, є те, що ,,серед перекладів Горника згадана славнозвісна ода Державіна ,,Бог'', а також байка Крилова ,,Листя і коріння''. (ст. 83)

II

Саме цю боротьбу за втримання свого національного я віддзеркалює сербська література від свого початку в часі Реформації до сьогодні. У 19 ст. сербська література переживала кризи та відродження. У тому ж часі була, можна сказати, її золота доба, що її ввели в життя такі провідні серболужицькі поети, як *Гандрій Зейлер* (1804-1871), один із засновників сербської літератури нашої доби, поет фолкльорист *Ян Радисерб-Бєла* (1822-1907), католицький священик, *Якуб Барт-Цішинський* (1856-1909), німець *Ґеорґ Завервайн* (1981-1904), великий любитель серболужицької культури який писав по-сербському, і низка інших поетів, які причинилися до культурного відродження Лужиць у другій половині 19-го століття. До згаданих слід додати одну дуже цікаву постать в літературному житті Нижньої Лужиці, а саме, автора баляд і ліричних пісень сильної національної закраски *Мато Косика* (1853-1940), який емігрував до Америки, де й помер. Дуже важливим для сербської літератури цієї доби був теж філолог-науковець *Ернст Мука* (1854-1932), свого роду сербський Володимир Гнатюк, який призбирав чимало фолкльорних матеріялів, казок, леґенд та народних оповідань і подав ряд описів сербського побуту високої літературної вартости.

На початку 20-го століття почався знову занепад у сербській культурі взагалі, а в літературі зокрема. У тому критичному часі тяглість сербської літератури зберегли головно католицькі поети та культурні діячі, як священики *Юрій Вінґер* (1872- 1918), автор популярної тоді повісти „Гронов" (1983), *Міклош Андріцький* (1871-1908) редактор журналу „Лужіца" від 1896 до 1904 і *Юрій Деленк* (1882-1918), який редаґував газету „Католскі посол" від 1910 року до початку першої світової війни.

Перша світова війна посилила чи радше наново розбудила сербський патріотизм і викликала новий оптимізм та віру у силу сербської культури. Визначним представником літератури цього часу був *Якуб Лоренц-Залеский* (1874-1939), автор численних популярних оповідань, у яких гармонійно змальовані образ Лужиці та доля серболужицького народу, два католицькі священики, прозаїк *Ромуальд Домашка* (1869-1945) і поет-драматург *Юзеф Новак* (1895-), літературознавець і критик *Ота Віцяж* (1874-1952) та поети *Ян Скала* (1889-1945) *та Юрій Хєжка* (1917-1944). Очевидно, німецький нацизм дуже важко відбився на житті й культурі лужицьких сербів. Під час гітлерівського лихоліття сербській культурі грозило цілковите знищення. Від 1937 року, після заборони Гітлерівським урядом друкувати щонебудь по-сербськи, не вийшла у Лужицях „жодна газета, жоден журнал, жодна книга серболужицькою мовою".[4] Аж у 1946 році вийшов „Народний календар", перша

---

[4] Див. Трофимович і Моторний, ст. 58.

в післявоєнні роки по-лужицьки друкована книга, а потім появилися інші публікації. Згодом, після упадку ,,Третього Райху'', лужицька культура знову віджила і цей процес відродження й росту триває якоюсь мірою і до сьогодні.

У повоєнному періоді почали знову писати ці сербські поети-письменники, які були змушені мовчати за часів Гітлера або які писали дуже обережно. Сюди входять такі важливі постаті літературної Лужиці, як поетка *Міна Віткойц* (1893-), якої громадська й філософська лірика ще далі актуальна, *Марія Кубашец* (1890-), авторка оповідань та історичних повістей, визначний поет і прозаїк *Міхал Навка* (1885-1968), як і письменник *Мєрцін Новак-Нєхорський* (1900—), який працює теж у жанрі репортажу та в ділянці лужицького фолкльору. Всі ці письменники внесли в сучасну серболужицьку літературу трохи експериментації та естетичні принципи соцреалізму, деякі навіть проти власної волі, але рівночасно вони зберегли тяглість лужицької літератури, головно тим, що продовжують оспівувати красу рідної землі та славне минуле свого народу.

Мабуть, найважливіша й найцікавіша та найбільш багатогранна постать сучасної серболужицької літератури, це письменник, поет, драматург та есеїст *Юрій Брезан* (1916-), який належить до покоління лужицьких письменників, що почало писати після другої світової війни. Брезан головно письменник і драматург, хоч працює він і в публіцистиці. Головні його п'єси, це ,,Повернення'', ,,Втікачі'' та ,,Ганка і Руді''. Але слава Брезана сьогодні, і його велика популярність не тільки між сербами, але й між німцями, (Брезан друкується теж німецькою мовою), побудована головно на його трилогії автобіографічного характеру, що складається з романів: ,,Учень'' (1958), ,,Семестр загубленого часу'' (1960) і ,,Зрілі роки'', (1964). Герой цієї трилогії Фелікс Гануш, уосіблює долю серболужицького народу від часів першої світової війни до 1950-х років. З прозової творчости Брезана варто згадати його психологічні повісті, як ,,Роберт і Сабіна'' (1962) і ,,Повернення до Кракова'' (1966) — український переклад цієї повісти надрукований в журналі ,,Всесвіт'' (ч. 6, 1969). З новіших прозових творів Брезана слід відмітити повість ,,Крабат або переміна світу'' (1975), в якому автор старається поєднати містику з соц. реалізмом. Помимо своєї великої популярности, Брезан не втратив здорової дози сатири й гумору, які відбиваються в його ліриці; ось, наприклад, вірш ,,Засідання'', який вдало відтворює сучасні бюрократичні злидні:

Перед трьома тижнями вернувся
із-за кордону мій найліпший приятель.
Першого ж дня питав за мною,

на жаль, даремно — мав я саме
важливе засідання.

Другого дня знов прийшов, третього—
двічі дзвонив, четвертого, п'ятого —
словом, кожного дня терпляче шукав —
я ж мав важливі засідання.

Вчора врешті я його зустрів.
було це на п'ятому засіданні комісії,
яка серйозно розв'язувала проблему
зменшення кількості
важливих засідань.

Довго ми тисли руки,
часу ж для довшої розмови, на жаль, не було,
але це вже не так і зле,
бо кожного дня майже
ми бачимось
на всіх важливих засіданнях.

(Пер. *Р. Лубківського*)

Помимо осягів Брезана у прозі й драмі, в сучасній серболужицькій літературі все таки домінує (як і в передньому столітті) поезія, а її найкращий сучасний представник, це *Кіто Лоренц* (1938-), відомий із своїх поетичних збірок, як ,,Нові часи — нові весілля'' (1962), ,,Струга'' (1967) й інші. Це великий оригінальний талант непересічної сили вислову та широкої тематики. Мабуть, найкращі поезії Лоренца, це його ліричні вірші, повні ніжности й захоплення красою природи рідного краю. Як приклад наведемо вірш ,,Літо'' в перекладі В. Лучука:

Чари пташиного лету в голубизні
між кленом і кленом,
кленом і краном,
домом і домом,
викресані крильми,
перехрещені
зустрічаються,
як закоханих мрії.

глибше заховані,
ніж заховані згадки
про мрію —
з тих зигзагів, що викресані
на вітрі:
хто пошиє
шати, тільки б одного
літа.

Так звана громадська лірика Лоренца багато слабша від його чисто ліричних поезій, але він безумовно великий поет і гідний наслідник серболужицьких поетів минулого віку.

Особливе місце в сучасній лужицькій літературі займають поет і прозаїк *Юрій Кох* (1936-) вже хочби тому, що він відкрив сербам українську поезію своїми вдалими перекладами (1966), і *Юрій Млинк* (1927-), відомий тепер головно як перекладач і науковець, але він напевно ввійде в історію серболужицької літератури як ніжний поет-лірик. Головні мотиви його творчости традиційні: Палка любов рідної землі, рідної мови і культури. Ось його вірш ,,Молодій сербській матері'':

Від тебе залежить! — все поліття
народу у пошані чи в ганьбі;
чи будемо ми сильні, чи слабі,
чи — славен рід наш чи — сумне поріддя

Народ наш захищав у боротьбі
тебе й дітей твоїх тисячоліття.
Чи ж ти допустиш нині, шоб у сміття
твоя упала вірність, а тобі

з колиски посміхалася дитина,
яка тебе не знатиме в житті,
бо ти для неї будеш, як провина —

чужою рідна мова, що в нужді
і в радості кріпити нас повинна..
Будь вірна, мамо! Вічні ми тоді«

(Пер. *Д. Повличка*)

Інші сучасні поети і письменники Лужиці, це *Петр Малінк* (1931-) який теж цікавиться театром, *Герат Лібш* (1935-), автор багатьох віршів для дітей, та *Марія Млинкова* (1934-), авторка новель та оповідань і видатний знавець серболужицької літератури.

Цей короткий огляд показує, що сучасна література лужицьких сербів досить багата й різноманітна, в неї є потенції на ріст і розвиток, але треба рівночасно зазначити, що тепер діють дуже сильні чинники, які загрожують існуванню сербської культури. Перш усього те, число сербів постійно зменшується і тим самим сербська мова менше й менше вживається. Крім того, ґерманізація, хоч і нема там тепер тиску (а можливо, що саме через брак тиску , який був у минулому) поступає вперед внаслідок мішаних подруж та намагання молоді користуватись умовним добробутом у житті Східної Німеччини. Німецька культура починає знову помалу з'їдати сербську культуру без того, щоб режим цьому явищу сприяв. Як приклад може послужити згаданий Юрій Брезан, який, як сказано, друкує свої твори обидвома мовами, а інколи тільки німецькою, а потім робить переклад сербською. Як у минулому, так і тепер національне й культурне обличчя лужицьких сербів втримує великою мірою католицька Церква, яка в Горішній Лужиці піддержує навчання сербської мови. В Долішній Лужиці натомість, де католицьких впливів немає, ґерманізація багато сильніша. Позитивним явищем є теж зацікавлення сербів слов'янським світом зокрема українським, про що свідчать численні праці й переклади. Недавно теж англосаксонський світ почав цікавитися цим найменшим слов'янським народом, про це свідчить знаменита праця Джеральда Стона.[5]

---

[5] Gerald Stone. *The Smallest Slavonic Nation: The Sorbs of Lusatia, London, 1972.*

Але чи лужицькі серби залишаться і на майбутнє непереможними слов'янами — це покищо відкрите питання.

Бібліографія

Frinta, A. ,,Lužičti Srbove a Jejich pisemnictvi, Prague, 1955.

Heine, L. Arnost Muka als Forderer der sorbischen Literatur, "Lětopis Instituta za serbski ludospyt", 22, 1975, 143-152.

Jenč, R., ,,Stawizny serbskeho pismowstwa, I, Bautzen, 1954; II, ibid., 1960.

Koch, H. Mannesjahre. Bemerkungen über Jurij Brězan, ,,Weimarer Beiträge", 9, 1975, 69-93.

Mětšk, F., "Chrestomatija dolnoserbskego pismowstwa, I," Berlin, 1956; II, ibid., 1957.

Mtyňk, J., 100 let serbskeho dziwadla, Bautzen, 1962.

Mlyňkowa M. and Mlyňk, J., Serbska literatura.Конс 50. a spočatk 60. let, Bautzen, 1963.

Nowotny, P., Čišinskeho narodny program , Bautzen, 1960.

Pata, J., Les serbes Lusace. Littérature et culture après la Grande guerre, Geneva, 1933.

Röhner, E., Jurij Brězan. Krabat oder Die Verwandlung der Welt, "Weimarer Beiträge, 7, 148-154.

Śliziński, J. (ed.), Polsko-łużyckie stosunki literackie, Wrocław-Warsaw-Cracow, 1970.

Stone, G. *The Smallest Slavonic Nation: The Sorbs of Lusatia,* London, 1972.

Szewczyk, W. (ed.) Antologija poezij łużyckiej, Katowice, 1960.

Warm, G., Zur Gestaltung der Epochenproblematik in Jurij Brězans Roman, ,,Krabat oder Die Verwandlung der Welt, Letopis Instituta za serbski ludospyt", 1, 1978, 51-57.

Wicaz,O., Handrij Zejler a jeho doba , Bautzen, 1955.

Трифимович, К. і Моторний В. Нариси з історії серболужицької літератури , Львів, 1970.

НІМЕЦЬКА ЛІТЕРАТУРА ПІСЛЯ 1945 РОКУ

Леонід Рудницький

Рік 1945 відомий як рік ,,Нуль'' у сучасній німецькій літературі. З одного боку, то був кінець доби гітлеризму, яка деякою мірою була перервою в культурному й духовому розвитку німецького духа, а з другого боку, той рік був початком повоєнних часів, коли Німеччина, поділена на окупаційні зони, щораз більше духово й морально занепадала. Згодом її політичний поділ на дві держави, демократичну й комуністичну, приніс із собою певне відчуження серед письменників і взагалі певне почуття розгублености, самотности, розчарувань, а то й скептицизму та нігілізму.

Саме в той повоєнний час появляється нова генерація письменників, для якої твори доби гітлеризму чи навіть т. зв. ,,літератури в екзилі'', себто творчість таких визначних авторів, як Томас Манн (1875-1955), Ґеорг Кайзер (1878-1945), Бертольт Брехт (1898-1956), Карль Цукмаєр (1896-77) та ін., що під час війни перебували поза межами Німеччини, були неактуальні. Ця генерація ставилася теж холодно до творчости т. зв. ,,внутрішньої еміграції'', тобто поетів письменників,як Еріх Кестнер (1899-1974), Вальтер Бавер (1904-1976), Вернер Берґеґрюн (1892-1963) і Ернст Віхерт (1887-1950), які писали підпільно під час гітлеризму. Мало цікавили цю нову генерацію і твори передвоєнних письменників — експресіоністів, імпресіоністів, неоклясиків та неоромантиків, а ще менше твори поетів клясично-романтичної доби, як Ґете, Шіллер, Кляйст та ін. Письменники цієї генерації, це діти повоєнного часу, на яких важко відбилася ганьба концетраційних таборів, гріхи та звірства нацизму, розгромлення німецької армії під Сталінґрадом та руйнування Німеччини налетами ,,аліянтів''. Багато з них втратили свою молодість через війну, інші своїх рідних, а ще інші вернулись з війни каліками. Не диво, що цій генерації притаманний був якоюсь мірою комплекс вини, дух песимізму, скептицизму, а часом навіть нігілізму. То була, можна сказати, генерація ,,табуля раза'', яка взяла собі за ціль зруйнувати перестарілі ідеали, естетичні й моральні принципи та збудувати нову базу для літератури. Очевидно, це вимагало перш за все очищення мови з нацистських висловів (т. зв. Kahlschlag der Sprache)[1] і нав'язання стосунків з чужими літературами. Почуття цих німецьких письменників того часу то *мутатіс мутандіс* почуття підсовєтських

[1] Диви: Gerd Gaiser, "The Present Quandry of German Novelists", in: *The Contemporary Novel in German,* Robert R. Heitner, ed., University of Texas Press, 1967, ст.78-79.

письменників з часу т. зв. „відлиги", після смерти Сталіна.[2] Обидві генерації виявляли велике прагнення пізнати твори закордонних авторів та прагнення звільнитися від обмежень, що спинюють вільний обмін думок на актуальні теми. Тому на повоєнну літературу в Німеччині сильно впливали ідеї марксизму, екзистенціялізму, сюрреалізму, психоаналізи та досягнень модерної техніки, які сприймались подекуди неґативно, а подекуди позитивно.

З поодиноких чужоземних авторів великий вплив мали на післявоєнну ранню німецьку лірику Ґійом Аполінер (1880-1918). Люїс Араґон (1897-), Федеріко Ґарсія Льорка (1899-1936), В. Г. Оден (1907-1973), Езра Павнд (1885-1972) та ін. Вплив на розвиток художньої прози мали американці — Віліям Фолкнер (1897-1962) та Ернест Гемінґвей (1899-1961) і французькі письменники, головно А. Робб-Ґрійє (1922-). Важливі для розвитку драми були головно американці, як Юджін О'Ніл (1888-1953), Торнтон Вайлдер (1897-1975) і Теннесі Віліямс (1914-) та французи — Жан Жіроду (1882-1944), Жан-Поль Сартр (1905-1980), Альберт Камю (1913-1960), Жан Ануй (1910-), Самюель Бекет (1906-), Е. Йонеско (1912-) та інші представники абсурдного театру.

Із старших німецьких письменників чимале враження зробив згодом Франц Кафка (1883-1924). Його аскетичний стиль мови, відсутність патосу та абсурдний ірраціоналізм став зразком для окремих молодших авторів. Згодом інші німецькі письменники старшої генерації мали деякий вплив на розвиток повоєнної німецької літератури, але про це пізніше.

Нова генерація післявоєнних німецьких письменників почала свою діяльність журналом „Дер Руф" („Заклик"). що його видавали два письменники, Ганс Вернер Ріхтер (1908-) і Альфред Андерш (1914-80). Був це ліберальний соціяльно-політичний журнал, який став голосом німецької молоді в ранніх післявоєнних роках (1946-47). Після закриття цього журналу окупаційною владою, Ріхтер заложив у вересні 1947 року, разом із деякими колеґами, чи не найважливішу організацію молодих німецьких письменників п. н. „Ґруппе 47". Ця група існувала до 1967 року й об'єднувала всіх провідних західно німецьких письменників і поетів повоєнної доби. Закінчила вона своє існування самоліквідацією (1967), як колишні молоді революціонери стали частиною естаблішменту.

ПЕРШІ КРОКИ — РАДІОДРАМИ

Мабуть, найкращим раннім представником цієї „загубленої" генерації повоєнних авторів і її, мабуть, найтрагічнішою постаттю був Вольфґанґ Борхерт (1921-1947). В часі війни Борхерт був

[2] Як конкретний приклад можна навести твір Бориса Пастернака „Доктор Живаґо", в якому часті марґінесиі згадки про Гете, Шіллера, Дікенса й інших поетів-письменників Західної Европи, творять певний космічний „Вельтшмерц" та вказують велику тугу автора за духово-культурним поєднанням із Заходом. Подібні почуття висловлені теж часто у творах поетів ґенерації „шестидесятників".

ранений на східному фронті (1942-43), а потім засуджений за свій антинацистичний світогляд на ,,Фронтбеверунг''. В 1943 році він вернувся з фронту смертельно хворий і духово розбитий. Його короткі оповідання, як ,,Собача квітка'', ,,Цього ж вівтірка'', ,,Площадка круглів'' (всі з 1947-48), це зойки покоління за втраченою молодістю, оклики розпачі і безнадійности. Та найважливіший твір Борхерта, це коротка радіодрама п. з. ,,На дворі за дверми'' (1946), якою він започаткував жанр радіодрами у повоєнній німецькій літературі. Тема цієї драми типова для тих часів, а саме, проблема німецького вояка, що вертається із східного фронту до зруйнованої батьківщини, яка стала йому чужою, і до дружини, яка собі знайшла іншого. Довідавшись, що його сина вбила бомба, герой драми Бекман (він не має імени, лише прізвище) кидається в ріку Ельбу, але й ріка його не приймає. Одна жінка, якої чоловік пропав на фронті, бере його до себе, але в тій хвилині, коли він її хоче обняти й пригорнути, вертається її чоловік. Так Бекман стає винний, спричинюючи біль невинному чоловікові, і це обтяжує його душу почуттям індивідуальної відповідальности. Він знову стає самітний і з своєї екзистенціяльної самоти бачить як ті, що завинили всьому, як і перед війною, живуть нормальним родинним життям, у добробуті. Довідавшись, що його батьки з горя та відчаю (вони були нацистами), вчинили самогубство, Бекманові не лишається нічого іншого як лише знову кинутися в ріку Ельбу, де цим разом, може, пощастить йому втопити своє горе.

Ця експресіоністична драма не знайшла вартісних наслідників у цьому жанрі, але нею Борхерт успішно впровадив цей жанр (т. зв. ,,Гиршпіль''– слуховище) в німецьку повоєнну літературу. Багато молодих німецьких письменників почали працювати в тому жанрі, між ними Марі Люізе Кашніц (1901-1974), Ільзе Айхінґер (1921-), Інгеборґ Бахман (1924-1973). Вольфґанґ Гільдесгаймер (1916-), Зіґфрід Ленц (1926-). Ґюнтер Айх (1907-), Ервін Вікерт (1915-), Фред Фон Гіршельман (1901-1976), і навіть такі видатні швайцарські драматурги як Фрідріх Дюрренмат (1921-) і Макс Фріш (1911-) та лавреат нобелівської премії письменник Гайнріх Биль (1926-). І навіть сьогодні, коли телевізія запанувала в світі, цей жанр радіодрами в Німеччині ще далі популярний.[3]

ДРАМА

Драматичний жанр, може, більше з усіх інших, зберіг свої зв'язки з передвоєнними часами, головно завдяки творчості Б. Брехта. Брехт, марксистський драматург і теоретик драми, сягає своїми початками аж до експресіонізму і тим самим його творчість,

---

[3] Цей жанр (тобто Hörspiel) не можна утотожнювати з радіодрамою знаною в Америці як Soap opera. Horspiel є окремішний жанр з певним мистецьким підложжям, поважного характеру і без порожнечі та фанфарнади. Слід тут додати, що рання драматична творчість таких драматургів, як Макс Фріш і Фрідріх Дюрренмат склалася поголовно із п'єс жанру Hörspiel.

яка сягає від часів першої світової війни аж до 1950-х років, становить одну неперервану лінію розвитку. Більшість його творів були написані ще перед 1945 р. і тому ми їх тут не аналізуємо, але з уваги на його інновації в драматургії та його вплив на сучасну драму, треба бодай коротко приглянутися до естетики його драматургії. Коротко кажучи, Брехт створив новий театр, т. зв. ,,епічний театр'', який, на його думку, має дуже мало спільного з традиційним театром. У традиційному театрі чи, як то каже сам Брехт, в театрі Аристотеля, вагу кладуть на дію, тобто на драматичну акцію, що відбувається на сцені, а в Брехтівському епічному театрі наголос паде на оповідання.[4] Традиційний театр втягає публіку в дію на сцені й апелює до її емоцій (Аристотелів катарсис), а епічний театр піддає сценічну акцію до аналізи публіці і тим апелює до розуму. Епічний театр не сміє викликувати жодних ілюзій, навпаки, він їх мусить поборювати; він мусить приневолити публіку роздумувати над кожною частиною драми, і тому Брехт уважає органічну єдність п'єси непотрібною, а то й шкідливою. Тому й драми епічного театру складаються звичайно із серій образів, себто органічно незв'язаних сцен. У традиційній драмі головний принцип, це органічний розвиток драми, її драматична єдність та сукупність, а в епічному театрі драма будується на принципі монтажу. Все це зроблено, очевидно, на те, щоб знищити ілюзії, що їх закономірно викликає традиційний театр, а способи, якими це доконується, Брехт охопив висловом ,,Ферфремдунґсефект'', себто ефект відчуження. Ці принципи епічного театру Брехт із більшим, а часто й меншим успіхом втілив у свої п'єси як ,,Мати Кураж'' (остання версія з 1941) та ,,Кавказьке крейдяне коло'' (1948), але його епічний театр мав величезне значення як для драматургії Німеччини, так і для світового театру.[5]

Німецький повоєнний театр не відзначався спочатку великими творами, такими, наприклад, як швайцарський театр, який завдяки згаданим уже драматургам, як Фріш і Дюрренмат (до речі, обидва наслідники Брехта та під його сильним впливом) звернув на себе увагу усього світу. З сорокових років слід тут згадати творчість К. Цукмаєра, а головно його п'єси ,,Дес Тойфельс Ґенераль'' (,,Чортів генерал'', 1946) і ,,Дас кальте Ліхт'' (,,Холодне світло'', 1955). ,,Чортів генерал'' це трагедія одного генерала летунства, якого конфлікт між почуттям обов'язку і моральним переконанням доводить його до загибелі. ,,Холодне світло'' представляє конфлікт атомного шпигуна, який з ідейних причин допускається зради. Це цікаві й сильні твори, але творчість Цукмаєра сьогодні призабута.

З ранніх успіхів на сцені слід згадати п'єси таких письменників, як Карль Вітлінгер (1922-), Леопольд Альзен (1927-) та В. Гільдесгаймер, особливо його три абсурдні п'єси п. н. ,,Шпілє ін

---

[4] Подібне нехтування драматичної акції знаходимо теж у творах російського письменника-драматурга Леоніда Андреєва (1871-1919), а особливо у таких, як ,,Життя людини'' (1906), ,,Цар Голод'' (1907) і ,,Чорні маски'' (1907).

[5] Брехт, подібно як Шекспір, рідко коли писав оригінальні драми. Майже всі його твори це перерібки чужих сюжетів. Рівнож, його славний V-effekt (Verfremdungseffekt) вже існував у всяких формах у німецькій бароковій літературі і в добі романтизму.

ленен ес дункель вірд" , („П'єси, в яких стає темно")(1958). В тих часах писали теж драми такі письменники, як Зіґфрід Ленц і Ґюнтер Ґрасс, останній тепер провідний німецький письменник. У 1960 роках появилося чимало успішних драм молодого драматурга Танкреда Дорста (1925-), а головно його фарса „Ді Курве" („Закрут", 1968), але, мабуть, перший німецький повоєнний драматург світової слави, це Рольф Гохгут (1931-), який прославився головно документальною драмою „Дер Штельфертретер" , („Намісник", 1964), злобний напад на покійного Папу Пія XII. Ця драма Гохгута ввела новий жанр документальної драми в німецьку та взагалі в европейську літературу, який домінував у театрі аж до 1970-х років. Так, наприклад, Гайнар Кіпгардт (1922-) написав п'єсу „Ін дер Захе Й. Роберт Оппенгаймер" („У справі Й. Роберта Опенгаймера", 1964), теж побудовану на документах та поставлену на тлі судової розправи. І врешті Петер Вайс (1916-), автор шокуючої драми світової слави, відомої під скороченим заголовком „Март/Сад" (1964), теж написав документальну драму у стилі Гохгута п. н. „Ді Ерміттлюнг" („Слідство", 1965), в якій проаналізовано суди над нацистами після війни.

У Східній Німеччині вплив Брехта ще сильніший. Визначними драматургами соц. реалістичного крою є Ервін Штрітматтер (1912-), знаний головно з п'єси „Кацґрабен" („Котячий рів", 1953), Петер Гакс (1928-), автор численних комедій та перелицьованих клясичних п'єс, і талантовиті молоді драматурги — Гайнер Мюллер (1929-) і Гельмут Байерл (1926-).

ПРОЗА

Крім згаданого вже Ф. Кафки, на повоєнну німецьку літературу згодом мали вплив твори теж таких письменників старшої генерації, як Томас Манн, Германн Гессе (1877-1962), Герман Брох (1886-1956), Альфред Диблін (1878-1957) і австрієць Роберт Музіль (1880-1942). Особливо великий вплив на прозу мала величезна повість Музіля „Дер Манн оне Айгеншафтен" („Чоловік без прикмет", 1930-1943). Зокрема герой твору, молодий тридцятилітній Ульрих, тип свого роду „Миґліхкайтсменш-а", який не може рішитися якого роду соціяльно-політичну систему приняти, припав молодим повоєнним авторам до вподоби. Ульріх — трагічно-модерна постать, людина високого інтелектуального рівня, але рівночасно повна психологічних комплексів, без найменшої рішучости, без самопевности, коротко кажучи, людина, яка втратила своє „я". Сама форма твору, його довжелезні монологи й міркування та його поділ до деякої міри, на дві рівнобіжні частини, автобіографічну і фіктивну, вказує на проблематику модерної прози та поширення меж сучасної повісти.

Мабуть, найважливіший повоєнний твір цієї генерації, це „Доктор Фавстус" (1947) Томаса Манна, в якому автор змальовує трагічне життя композитора Адріяна Леверкюна, що, як Ніцше, заражується венеричною хворобою у взаєминах із своїм єдиним

коханням. Ця недуга стає джерелом його мистецтва, а пізніше доводить його до божевілля, так що він запродує свою душу сатані. Леверкюн залишає по собі апокаліптичну ораторію, яка є відгомоном дев'ятої симфонії. Повість є деякою мірою символічним представленням вини і відповідальности німців з кінця 19-го століття аж до 1945 року. Інші важливіші повоєнні твори Манна, це „Дер Ервельте" („Вибраний", 1951), модерна інтерпретація середньовічної легенди, і „Бекеннтніссе дес Гохштаплерс Фелікс Круль" („Сповідь дурисвіта Фелікса Круля", 1954), т. зв. пікарескна повість, тема якої виказує, що занепад і дегенерація не є виключно об'явом злочинности, але теж можливістю поширення горизонтів людського існування.

Твори другого великого німецького (чи властиво, швайцарського) письменника нашого часу, Германна Гессе, пережили в минулому десятилітті певний ренесанс. Вони стали актуальними головно своєю тематикою, побудованою на індійській філософії, буддизмі, на психоаналізі та відчуженні модерної людини від довкілля. Ці мотиви творчости Гессе заповнювали до деякої міри теперішню духову порожнечу, яка панує серед молодої генерації.

Менше популярний від Гессе є Германн Брох, відомий своїми повістями „Дер Тод дес Верґільс" („Смерть Верґілія", 1945), написаною під впливом перерваного монологу Джеймса Джойса, в якому минуле й сучасне перемішані з горячковими візіями майбутнього, і „Ді Шульдльозен" („Ті, що без вини", 1949), повість у формі 11 оповідань, що аналізують поняття вини і байдужости до ближнього в Німеччині до 1933 року, і посмертно видана (1954) повість „Дер Ферзухер" („Спокусник"), що аналізує психіку мас на тлі ненависти.

Впливи того ж Джойса відчуваються теж у творчості Альфреда Дибліна, який із своєї повоєнної творчости знаний головно експериментальною формою; написаний ще в 1946 році психологічний твір, „Гамлет одер ді лянґе Нахт німт айн Енде" („Гамлет або довга ніч кінчається"), появився друком 1956 р.

Інші твори сорокових років, це *Сталінґрад* Теодора Плівіє (1892-1955), в якому реалістично відображений цей трагічний бій, Віхерта „Дер Тотенвальд" („Ліс смерти", 1946), що описує життя і страхіття в концентраційнім таборі, та повісті т. зв. неґативні утопії, Ернста Юнґера (1895-) і Германа Казака (1896-1966) повоєнна творчість. Сюди належить теж збірка 9-ти оповідань п. з. „Інтерв'ю із смертю" Ганса Еріха Носсака (1901-78), присвячена страхіттю бомбардування міста Гамбурґу, а також інші його твори, написані в пізніших десятиліттях, як і Ернста Кройдера (1903-1972) повість „Ді Ґезельшафт фом Дахбоден" („Товариство зі стриху", 1946). Всі ці твори виявляють певну песимістичну візію авторів та глибоке розчарування недавнім минулим.

Натомість деякі письменники, головно так звані християнські чи католицькі поети й письменники, вже тоді навіть виявляли певну дозу оптимізму. Тут слід згадати головно старших авторів, як, нпр., Елізабет Ланггессер (1899-1950) і Ґертруд фон Лє Форт (1876-1971), хоч із молодшої генерації почали виявлятися певні консервативні

погляди, що підкреслювали релігійні вартості та важливість традиції, і творчість Ернста фон Соломона (1902-1972), Альбрехта Ґиза (1909-), повісті й оповідання Гайнца Ріссе (1898-) та Ґерда Ґайзера важливий твір ,,Ді штербенде Ягд'' (,,Вмираючі полювання'', 1953), як і оповідання Рудольфа Кремер-Бадоні (1913-).

Тематика війни і гітлерівського лихоліття не зникала з обріїв німецької літератури, вона радше доповнювалася новими елементами, а головно критикою т. зв. Wirtschaftswunder, тобто післявоєнного економічного відродження Німеччини, проблематикою поділу Німеччини, політичними проблемами сучасности та мотивами механізації й дегуманізації життя. На ці теми вже рано у своїх кар'єрах писали такі видатні західнонімецькі письменники, як Ґютер Ґрасс (1927-), Уве Йонсон (1934-), Петер Вайс (1916-) і східнонімецькі — Йоганнес Бобровскі (1917-1965), у творчості якого, до речі, є чимало українських мотивів, Петер Гухель (1903-) і Кріста Вольф (1929-).

У 60-х роках, появилася нова течія в німецькій літературі, а головно в літературі Західної Німеччини, а саме, течія марксизму, що виросла під впливом в'єтнамської війни та акції спротиву до неї німецьких студентів та інтелектуалів. Крім того, поодинокі мислителі, як марксист Герберт Маркузе (1898-1979), Вальтер Бенямін (1892-1940), і Теодор Адорно (1903-1969) мали значний вплив на напрям німецької літератури 60-х і 70-х років.

Мабуть, найважливіші представники повоєнної німецької прози, це вже згадані Биль, Ґрасс і Йонсон. Биль зараз по війні добився інтернаціональної слави. Його рання повоєнна творчість заповнена темами та мотивами післявоєнного й воєнного лихоліття: проблематика вояка після повороту з фронту, гітлерівське лихоліття і його спадщина, критика сучасности взагалі, а зокрема католицької Церкви та західнонімецького уряду. Найбільш відомі твори Биля є ,,Дер Цуґ вар пюнктліх'' (,,Поїзд прийшов на час'', 1949), оповідання про вояка, що віджджає на фронт у переконанні, що мусить умерти, але залишається живий, єдиний з усіх товаришів; ,,Унд заґте кайн айнціґес Ворт'' (,,І не сказала ні слова'', 1953), повість про нерозривність подружжя, написана на тлі повоєнних часів з католицької точки зору; ,,Дас Брот дер фрюген Яре'' (,,Хліб ранніх років'', 1955), оповідання про життя одного неконформіста з повоєнних часів і повість ,,Біллярд ум Гальбцен'' (,,Білярд о пів до десятої'', 1959), ретроспектна аналіза політичного минулого однієї родини. Твори Биля з 60-х років як ,,Анзіхтен айнес Кловнс'' (,,Погляди одного кловна'', 1963), оповідання про одного лагідного й чесного чоловіка, який не знає компромісу і живе чесним життям кловна, бо суспільство на чесне життя не дозволяє, висловлюють гостру критику життя в Західній Німеччині. У 70-х роках найважливіші його твори, це,,Ґруппенбільд міт даме'' (,,Спільна фотографія з дамою'', 1971), повість, у якій він дає певну синтезу проблематики, порушеної ним у минулому з християнської точки зору, і ,,Ді ферльорене ере дер Катаріна Блюм'' (,,Втрачена честь Катерини Блюм'', 1974), повість, у якій він дає гостру критику німецьких

журналістів, що під впливом терористів та ними викликаної паніки серед німецького населення, цілком позбулися журналістичної етики. Биль знаний сьогодні в усьому світі із свого гуманізму, з гострого вістря сатири, з високого естетичного рівня своїх творів і з їх сильного морального патосу.

Та, мабуть, найславнішим письменником повоєнної Німеччини став Ґюнтер Ґрасс (1927-). хоч він теж, як уже згадано, писав драми, вірші й есеї. Найбільш знаний і контроверсійний твір Ґрасса, це ,,Ді Блехтроммель'' (,,Бляшаний барабан'', 1959), що представляє собою цинічну, але дуже цікаву аналізу життя за часів т. зв. ,,Третього Райху'' у формі спогадів умово хворого карлика-виродка. Стиль оповідання модерний та експериментальний: оповідання передається раз від першої, а раз від третьої особи, шо витворює враження певної діялектики його прози.

Ґрасс є досконалим знавцем народів Східної Европи (він частинно кашубського походження) і знає детальні психологічні різниці між українцями, поляками й іншими народами Сходу. ,,Бляшаний барабан'', це справді монументальний твір, але він, як і деякі інші його твори (головно ,,Кіт і миша'', 1961), пересичені еротикою, сексуальними екстремами, які інколи вже майже порнографічні, та мовним експерименталізмом. Пізніші прозові твори Ґрасса, як ,,Иртліх бетойбт'' (,,Місцево знечулений'', 1969), мовно і стилістично багаті, але змістом важко зрозумілі, а то й абсурдні через накопичення всяких елементів та часте ґротескове представлення дійсности. Ця ґротесковість у творах Ґрасса часто нагадує Гоголя і натякає на слов'янське походження німецького автора. Останніми часами (1977), Ґрасс знову створив літературну сенсацію своєю повістю ,,Дер Бутт'' (назва риби), яка своєю провокативністю рівняється повісті ,,Бляшаний барабан''.

Тематикою і стилем далекий від Ґрасса, але рівний йому талантом є Уве Йонзон (1934-), який утік із Східної Німеччини на Захід, тому що на Сході його твори не могли друкуватися. Йонзон студіював німецьку літературу під відомим ґерманістом Гансом Маєром (який, до речі, теж переїхав до Західної Німеччини) і вчився теж від письменника Ернста Бльоха та вивчав англійську літературу. Всі ці чинники мали певний вплив на творчість Йонзона. Зокрема естетика Маєра грає в його прозі велику ролю, що відображується в екзистенціяльному почутті непевности, притаманному його творам, а особливо раннім повістям ,,Мутмассунґен юбер Якоб'' (,,Здогади про Якова'', 1959) і ,,Дас дрітте Бух юбер Ахім'' (Третя книга про Ахіма'', 1961). У цих творах, як і в пізніших оповіданнях Йонзона, нпр., ,,Карш, унд андере Проза'' (Карш та інша проза'', 1964), в повісті ,,Цвай Анзіхтен'' (,,Два погляди'', 1965) і в інших відчувається певне відчуження та сильний вплив американських письменників, а головно В. Фолкнера. Головна тема творчости Йонзона — це проблематика сучасної німецької людини, яка не може знайти собі місця ні у Східній ні в Західній Німеччині.

До важливіших письменників Західної Німеччини належать теж такі автори, як Вольфґанґ Киплен (1906-), Арно Шмідт (1914-),

письменник-літературознавець Вальтер Єнс (1923-), поет-письменник Ганс Еріх Носсак (1901-), який переїхав до Швайцарії, письменник-есеїст Вольфдітріх Шнурре (1920-) згаданий вже драматург-письменник, автор коротких оповідань Зіґфрід Лєнц та Інгеборг Бахман, як і вроджений швайцарець, який живе в Німеччині, Петер Гандке (1942-), одна з провідних літературних постатей молодшої генерації німецьких письменників.

Письменники сучасної Німеччини, а головно Федеративної Республіки, як і автори інших жанрів, виявляють сильний гін до експериментації. Головно традиційний ,,роман'', себто повість, втрачає свою первісну форму; слова ,,роман'' сьогодні вже навіть рідко вживають, бо на його місце часто приходять всякі синоніми. Теми й мотиви, притаманні повоєнній німецькій прозі, подібні до тих, що їх знаходимо у драмі, себто, Гітлерівське лихоліття, поділ Німеччини після другої світової війни, соціяльна й моральна критика т. зв. ,,Віртшафтсвундер'', загублена дійсність у повоєнній сучасності тощо. Є теж у німецькій прозі сильне намагання автора стати на дефінітивних ідеологічних позиціях, що часто відчувається як певне прагнення до марксизму.

У Східній Німеччині, зараз після другої світової війни, проза як і поезія розвивалася в суто соц. реалістичних рамках і стояла майже виключно на службі комуністичної партії. Згодом поети-письменники цієї частини Німеччини почали визволятися з пут соц. реалізму й творити літературу свобідну від пропаганди. Важливий тут своєю прозою Йоганнес Бобровскі (1917-1965), який увійшов в літературу головно як поет і який ніколи не впав у ярмо соц. реалізму. У його творчості розроблена тема взаємин між німцями та їх східними сусідами, нпр., ,,Левінс Мюлле'' (Левінів млин'',1964), переклад українською мовою Левка Федоришина, 1971), та ідеологія певного християнського гуманізму. Бобровскі, це, мабуть, єдиний поет-письменник, якого твори шанують в обидвох частинах Німеччини. Вершиною соц. реалізму у прозі були твори Бруно Апіца (1900-) ,,Накт унтер ден Вильфен (,,Нагий між вовками'', 1958) оповідання з концентраційного табору в Бухенвальді та повість ,,Оле Бінкоп'' (1963), що її написав Ервін Штріттматтер. Потім у 60-х роках почалося певне літературне відродження, яке помимо опресивної політики режиму Східної Німеччини, тривало аж до пізніх сімдесятих років. Тут головно слід згадати твори письменниці Крісти Вольф (1929-) ,,Дер ґетайльте Гіммель'' (,,Поділене небо'', 1963), ,,Нахденкен юбер Кріста Т'' (,,Думки про Кріста Т'', 1969), у яких авторка сміло аналізує дійсне життя в комуністичному суспільстві та різниці між теорією й практикою марксизму, а також творчість таких письменників, як Рольф Шнайдер (1932-), Манфред Білер (1934-), Ґюнтер Кунерт (1934-), Юрек Бекер (1934-) та ін. Важливими прозовими творами 60-х років є повість ,,Ді Авля'' (1965), що її написав Герман Кант (1926-) і повість, побудована на Ґетевім творі ,,Страждання молодого Вертера'', що її видав Ульріх Пленцдорф (1934-) п.з. ,,Ді ноєн Ляйден дес юнґен В.'' (,,Нові страждання молодого В.'', 1973).

ПОЕЗІЯ

Після 1945 р. німецька поезія, як і проза й драма, відображує страхіття недавнього минулого, з тим, що деякі поети старшої генерації старалися втілити у свої вірші християнський етос та почуття певного обережного оптимізму і віри у відродження людства. До цієї групи належать згаданий уже Вернер Берґеґрюн, Рудольф Гаґенштанґе, поет-критик Егон Гольтгузен (1913-), Вільгельм Леман (1882-1968) та інші. Деякі поети писали в цих роках безпосередньо про страхіття нацизму, як наприклад, Альберт Гавсгофер (1903-1945), якого твір „Моабітер Сонетте" („Моабітський сонет", 1946) був написаний із перспективи засудженого на смерть політичного в'язня.

Але згодом надав певного напряму повоєнній німецькій ліриці поет-теоретик Ґотфрід Бенн (1886-1956), головно своїми теоретичними творами, як „Проблеме дер Лірік" („Проблема лірики", 1951), але і своїми віршами. Бенн, можна сказати, створив певну „арс поетіка" для цієї генерації німецьких поетів і дав їм практичні приклади своїми віршами. Ось як характеризував Бенн тоді сучасну лірику:

> „Новий вірш, нова лірика, це продукти мистецтва. В ньому поєднується поняття свідомости, критичної контролі і, щоб відразу вжити небезпечного вислову, поняття артизму".[6]

А саме, цей „артизм" Бенн пояснював ось як:

> „Артизм, це спроба мистецтва в рамках загального занепаду змісту відчути себе самого змістовно і з того пережиття створити новий стиль; це спроба протиставити загальному нігілізмові вартостей нову трансцеденцію — трансцеденцію творчого гону".[7]

Ці й інші теоретичні постуляти Бенна захоплювали молодших поетів своїм новаторством та своєю актуальністю, натомість вірші Бенна захоплювали своїми потрясаючими образами, побудованими на контрастах, як, наприклад, „Дер Арцт" („Лікар"), „Манн унд Фрав ґеґн дурх ді Кребсбараке" („Чоловік і жінка йдуть через барак хворих на пістряка") й інші, в яких є чимало шокуючих образів, і віршами, що розкривали розвал модерного світу та абсурдність буття, в яких автор протиставив рядки нaчебто логічно непов'язаних іменників. Як приклад наведемо першу строфу з вірша „Ферльоренес іх" („Загублене я"):

„Загублене я, розсаджене стратосферами,
Жертва іоне —: ґамма — проміння — ягня —,
Частиця і поле —: вічности химери
На сірім камені твоїм з Нотр-Дам."

Цим віршем, як заявив критик Германн Понґс, автор створив „абсолютний вірш, вірш без віри, без надії, вірш, написаний для

---

[6] Диви: Gottfried Benn, *Gesammelte Werke in vier Bänden*, Wiesbaden, 1962, I, 495.
[7] Там же, ст. 500.

нікого," а зробив він це піднесенням до абсолюту того загубленого я.[8] Вплив Бенна на молодшу генерацію можна теж деякою мірою приписувати музикальності його творів, їх ритмові, як, наприклад, у тристрофному вірші ,,Дір авх" (,,Тобі теж"), з якого першу строфу цитуємо:

,,Тобі теж —: міняють ночі
тебе в темніше ,,Ти",
Психе, рвучка правиця
сяга до іншої мети,
і хоч це несамовите
і мука твоя страшна:
Любов, це вино влите
в огонь жертвенного питка".

Пізнішу німецьку лірику характеризує, загально кажучи, манера репортажу, чи то записаного способу, перемішаного часто з багатозначною і тому часто незрозумілою абстракцією. В ліриці від 1945 р. губиться дійсність, так же само, як дійсність справді затрачувалася під час воєнних подій. Це зокрема торкається сприймання краси, яку більшість поетів уважають недійсною а то й неіснуючою і об'єктом фальшивого сантименту. Загально кажучи, в ліриці, як і в драмі, панує антиеститична тенденція, яку вже легко можна схопити із самих заголовків збірок віршів з 1950-х років. Ось приклад: Гайнц Піонтек ,,Ді Раухфане" ,,Димовий прапор", 1952) і ,,Вассермаркен" (,,Водяні знаки", 1957), Дітер Висс, ,,Танц дурхс Інфрарот" (Танець крізь інфрачервінь", 1953), Урс Мартін Струб, ,,Ліріше Тексте" (,,Ліричні тексти", 1953), Карл Крольов, ,,Ді Цайхен дер Вельт", (,,Знаки світу", 1952) і ,,Вінд унд Цайт" (,,Вітер і час", 1954), Гельмут Гайсенбютель, ,,Комбінаціонен" (,,Комбінації", 1954) і ,,Моноґрафієн" (,,Монографії", 1956), Ґюнтер Айх ,,Ботшафтен дес Реґенс" (,,Посольство дощу", 1955), Ґюнтер Ґрасс, ,,Ді Форцюґе дер Віндгюнер" (,,Переваги куропатв", 1956), Йоганнес Питен, ,,Ріссе дес Гіммельс" (,,Шрами небес", 1956); Вілянд Шмідт, ,,Ляндкарте дес Віндес" (,,Карта вітру", 1957), Вальтер Гельмут Фріц, ,,Більд + Цайхен" (,,Образ+знак",1958) та інші. Назви журналів цього часу теж такі: ,,Тексте унд Цайхен", ,,Контурен Акценте", ,,Профілє", ,,Альфа" і т.п., що также вказує на цю антиестетичну тенденцію. Ця лірика, як стверджує германіст Томас О. Брандт, є лірикою ,,без гумору, без теплоти, без трагіки". Поезія стала структурою, в якій викривлено відбивається серйозність життя. Поети дивляться на світ у кривому дзеркалі. Все, що вони пишуть, вони самі не вважають конечно правдивим і вірним. Все релятивне, — сьогодні так, а завтра інакше, — абсолютів вже більш немає. Впливи Ґ. Бенна ще помітні, але немає його ритму й музикальности, і ніхто з

---

[8] Диви: Hermann Pongs, *Dichtung im gespaltenen Deutschland*, Stuttgart, 1966, ст. 319.

[9] "Gedanken über die zeitgenossische deutsche Dichtung", *The German Quarterly. XXXIII, 2,* ст. 107-108.

теперішніх поетів йому талантом не дорівнює. Може найбільш репрезентативним поетом цієї генерації був Павль Селян (1920-1970) народжений у Чернівцях на Буковині і відомий головно своєю збіркою ,,Мон унд Ґедехтніс'' (,,Мак і пам'ять'', 1952), а особливо поемою ,,Ді Тодесфуґе'' (,,Фуґа смерти''), що входить в цю збірку. У своїй збірці ,,Фон Швелле цур Швелле'' (,,Від порога до порога'', 1955) Селян подає чимало любовних віршів, один з них подаємо, як приклад. Ось цей любовний вірш, якого сам заголовок ,,Фернен'' (,,Далечінь'') вже заздалегідь вказує на віддаль, на відчуження:

Віч на віч в прохолоді
Почнімо ж і ми:
разом
віддихаймо цим серпанком,
що нас приховує від нас самих,
коли вечір готов приміряти
як далеко ще
від кожної постаті, що приймає він,
до кожної постаті,
яку продав він нам обидвом.

Любовних сантиментів, таких, як у традиційній поезії, тут годі шукати. Хоч автор закликає до спільноти, до спільного почуття любови (,,разом''), його наставлення взагалі амбівалентне — його повне відчуження. До того вислів ,,від кожної постаті . . . до кожної постаті'' викликує почуття холодної діялектики. Пристрасті мовчать у цій ліриці, всі т. зв. банальні слова, всі так звані кліше виключені, зате панує певна перверсія почуття, а з нею певна абсурдність та парадоксальність.[10] Назагал лірика Селяна мовно витончена, і позначена впливом французів, що виявляють теж інші його збірки, як ,,Занд авс ден урнен'' (,,Пісок з урн'', 1948) і ,,Шпрахгіттер'' (,,Мовні ґрати'', 1959).

Подібну любовну лірику знаходимо також у творчості поета Карла Кролова (1915-), який один свій любовний вірш закінчує словами ,,і знаю я, що нічого на тобі не призначено мені;'' а інший вірш із циклю восьми любовних віршів закінчується ось так:

,,Сумерк, це кличка,
Що її підозра дає.—
В ньому рука в руку зрада зі зрадою йде.— ''

Впливи Б. Брехта теж подекуди помітні, нпр., у творчості Ганса Маґнуса Енценсберґера (1929-), зокрема в його збірці ,,Фертайдіґунґ дер Вильфе'' (,,Оборона вовків'', 1957) повній цинізму і сатири, спрямованої проти духа наших часів. Кінцеві рядки цієї збірки цілком у стилі Брехта:

,, благословенні розбійники: ви,
запрошуючи до насилля,
киньтесь на гниле ложе
послуху. в скавулінні ще

---

[10] Порівняй Pongs, *op. cit.*, ст. 363.

брешете ви. роздерті
хочете ви будити, ви
світу не зміните."

Певна амбівалентність характеризує цей вірш, як і всю збірку. Невідомо, наприклад, хто саме ці вовки, але відразу можна відчути з цих рядків певну погорду, певне розчарування довкіллям, притаманне усій творчості Енценсберґера. Його пізніша збірка ,,Ляндесшпрахе" (,,Мова країни", 1960) виявляє це цілком ясно своїми першими рядками:

,,При чім я тут у цій країні?"

З релятивізацією трансцендентних вартостей іде рука в руку й релятивізація земних вартостей, просто до непізнання. У вірші Ґюнтера Айха п.з. ,,Мерц" (,,Березень") час і місце, нпр., характеризуються як ілюзорні вартості:

,,Чорне від сну
хутро крота.
Тому, хто тобі відданий
тижні проходять,
поки зернина граду
на руці твоїй розтане".

Або рядки вірша ,,Айнзіхт" (,,Розуміння"):

,,Всі знають
що Мехіко, це вигадана країна".

Увесь світовий лад в такій ліриці стає непотрібний, світ стає хаотичний, а з ним і мова, і поезія. І тому цілком логічно, що появляються такі рядки, які знаходимо у вірші ,,Во іх воне" (,,Де я живу"):

,,Коли я відкрив вікно,
Поплила риба в кімнату".

Очевидно, між двома сотками віршів, що їх написав Айх, є й інші ліричні твори, але більшість з них написані таким стилем і такою манерою, як згадані короткі приклади.[11]

Абстрактна інтелектуальна лірика є витвором, може, найбільш відомої та вже померлої німецької поетеси Інґеборґ Бахман. У її поезії теж відчувається сильна тенденція до притемнених суб'єктивних образів і до непереконливої символіки. Але мова І. Бахман дуже мелодійна і твереза, що інколи надає її віршам певного маєстату гимну. Характеризує її ліричну творчість теж повторювання центрального слова у всіляких його варіяціях і завершення вірша його логічною конклюзією:

,,Краще, ніж шанобливий місяць і його світло ушляхетнене,
Краще, ніж зорі, ці славетні ордени ночі,
Ще краще, ніж вогненна з'ява комети
І до кращого призначене, ніж всі інші сузір'я,
Бо твоє і моє життя денно залежить від цього, є сонце".

---

[11] Обширну аналізу лірики Айха подав: Egbert Krispyn, "Günter Eich Lyriks bis 1964," *The German Quarterly*, XL, 3, ст. 320-338.

В ранніх 50-х роках виринула в німецькій поезії теж т. зв. сюрреалістична школа поетів, до якої належали Ернст Майстер (1911-1979), Макс Гильцер (1915-) та ін. В додатку є ще теж ціла плеяда поетів, які мають сильно вироблений поетичний профіль, між ними германіст-критик Вальтер Гиллерер, поетеса Гільде Домін (1912-), Крістоф Мекель (1935-) та інші. Інша група поетів, це т. зв. представники „конкретної поезії", яких теоретиком є Макс Бензе (1910-). До цієї групи належать м. і. Франц Мон (1926-) і Гельмут Гайсенбюттель. При кінці 50-х років зросло зацікавлення поетів політикою і політичними обставинами Німеччини, які описували з певною дозою сатири й іронії. Сюди, крім вже згаданих поетів-письменників, як Ґрасс і Енценсберґер, слід теж залічити такі постатті як Вольфдітріх Шнурре (1920-), Петер Рюмкорф (1929 —), Горст Бінгель (1933-) та Горст Бінек (1930-). Для цих поетів велику ролю відіграла війна у В'єтнамі та конфлікти між Сходом і Заходом.

Творчість поетів старшої генерації, яких ми вже згадали, теж грала певну ролю у 50-х та ранніх 60-х роках. Цих поетів можна поділити на дві групи: католицьку й жидівську. Головні представники першої групи, це вже згадані Берґеґрюн. фон Ле Форт і Лянґґессер; другу групу репрезентували головно поезія Ґертруд Кольмар (1894-1943?), що її нацисти зліквідували, і Неллі Закс (1891-1970), лавреатка Нобеля за 1968 р. Спільним знаменником обидвох груп є глибока релігійність, афірмація етичних і моральних вартостей та висловлювання певного оптимізму, певного „контра спем сперо", щодо майбутнього людства. Але голоси цих поетес та поетів придавлені піснями експерименталізму, хаосу і політичного наставлення молодшої генерації.

У Східній Німеччині є ціла плеяда поетів, що вірно стоять на службі режимові. Мабуть, найвизначніший між ними був Йоганнес Р. Бехер (1891-1958), творчість якого наслідували, з малими виїмками, всі режимні поети. Ці поети 40-х і 50-х років деякою мірою нагадували змістом і тоном своїх віршів деяких українських поетів 30-х років. Але тут слід відмітити, що коли Сталінське лихоліття в Україні вимагало від поетів гимнів і нанеґіриків під загрозою ліквідації, обставини у Східній Німеччині після 1945 року не були аж такі грізні, і всі ці гимни й панегірики писали менш більш добровільно. Як приклад того роду презії подаємо чотири рядки вірша „Гимн до Сталіна" (1950), що його написав славний у Східній Німеччині поет Стефан Гермлін (1915-):

„Із безконечного рокоту островів і країн
Лине захоплення туди із післанництвом своїм,
Де живуть заповіти й міняються епохи,
Де безіменний час сам себе зве: Сталін".

Очевидно, Гермлін відрікся цього вірша після проголошення XX конґресу комуністичної партії, але по відході Хрущова Гермлін відрікся свого відречення. Подібним тоном пише теж Вальтер Странка (1920-), який теж стоїть на службі режиму. Його вірші,

як, нпр., „Хай живе партія!“, „Пісня про соціялізм“ і т. п., навіть його приятелі не беруть надто серйозно.[12]

Вже сильнішим поетом є Еріх Вайнерт (1890-1953), який написав приблизно 2000 віршів виключно для партії. Після 1945 року Вайнерт відіграв важливу ролю як перекладач літератури, що перекладав, між іншими, теж українську революційну лірику й поезії Тараса Шевченка.[13] До цієї групи належить теж поет-письменник Макс Ціммерінґ (1909-), творчість якого вихвалює партійних достойників і гостро критикує Захід.

Найважливіший, нережимний, поет Східної Німеччини, це Вольф Бірман (1936-), якого режим позбавив недавно громадянства й виселив на Захід. Бірман знаний головно із своєї збірки поезій п. з. „Ді Дратгарфе“ („Дротяна арфа“, 1965), себто віршів, баляд та пісень, написаних у стилі Франсуа Війона. Інші поети Східної Німеччини, поезія яких не конечно служить комуністичній ідеології, це Ганс Цібулька (1920-), який пише під впливом Райнера Марії Рільке, Ґюнтер Кунерт (1929-), Райнер Кірш (1934-), Фолькер Бравн (1939-) і Карл Мікель (1935-). З цієї генерації (очевидно, виключаємо старшого Цібульку), мабуть, найвизначнішим поетом є Вульф Кірстен (1934-), якого поезія стоїть під впливом Бобровського.

Підсумовуючи здобутки німецької повоєнної поезії, можемо поділити її на дві загальні категорії: традиційну й експериментальну. Поетам першої катерорії притаманні певний релігійний етос і шукання краси та ідеалів або абсолютів. Поетам другої категорії притаманні пошуки нової форми, експериментація й гін до оригінальности, який часто приголомшує читача. Між обома категоріями знаходимо чимало споріднених віршів, які діляться на дальші групи: повоєнна лірика згубленої дійсности, сюрреалістична поезія, філософська і релігійна поезія, політична лірика і поезія словогри або словокомбінації.[14]

---

[12] Диви: Lothar von Ballusek, *Dichter im Dienst,* Wiesbaden, 1963, ст. 248. Він аналізує творчість режимних поетів Східної Німеччини і вказує на їхнє духове відчуження від німецької традиції.

[13]. До речі, в літературі Східної Німеччини є чимало українських тем та мотивів. Крім вже згаданого Бобровського, тут слід навести вірш Брехта про Мазепу, вірш Цібульки п.з. "Ukrainisches Largo" й інші. Крім того, є багато перекладів з українського, хоч деякі з них зроблено не з оригіналів, а з російських перекладів. До найважливіших творів української літератури, що появилися у Східній Німеччині, зачисляємо м. і. Ivan Franko, *Beiträge zur Geschichte und Kultur der Ukraine,* за редакцією Е. Вінтера й П. Кірхнера, Akademie Verlag, Berlin, 1963, і *Ukrainische Volksmärchen,* за редакцією П. В. Лінтура, друге видання Akademie Verlag, Berlin, 1981.

[14] Наш огляд, до деякої міри, доповнює працю Анни Галі Горбач п. з. „Найновіша німецька література (огляд)“, видруковану у збірнику *Слово II* (Ню Йорк, 1964), ст. 379-391. Анна Галя Горбач є автором численних праць про взаємини між українською та німецькою літературами, друкованих у таких журналах, як *Сучасність, Mitteilungen* та ін. Вона теж перекладає українські літературні твори на німецьку мову. В цій ділянці слід відмітити її знаменитий переклад Коцюбинського „Тіні забутих предків“ — *Schatten vergessener Ahnen,* Sachse & Pohl, Gottingen, 1966. В ділянці

У нашому огляді повоєнної літератури Німеччини ми мусіли обмежитись до літератур двох німецьких держав: Східної і Західної Німеччини. Це, очевидно, виключає аналізу швайцарської літератури, хоч деяких швайцарців ми тут мали нагоду згадати, як і аналізу австрійської літератури. Та слід ствердити, що більшість германістів не розділюють так маркантно ці згадані літератури і стоять на тому, що все писане німецькою мовою входить під рубрику „німецька література". Але швайцарська й австрійська літератури після другої світової війни, на нашу думку, вимагають окремої студії. Огляд, який ми тут подали, не міг, очевидно, бути вичерпний, бо німецька література нашого часу незвичайно багата й різноманітна. Це, здається, вже виявив цей огляд, без особливого намагання аналізувати деталі. З другого боку, цей огляд теж виявив, що помимо великого числа німецьких літераторів, ми не знаходимо сьогодні в німецькій літературі справжніх велетнів духа і пера, які дорівнювали б своїм попередникам минулого століття. Повоєнна німецька література, це література, яка ще шукає свого дефінітивного обличчя і свого провідника, творчість якого стала б апотеозою німецької літератури післявоєнної доби.

БІБЛІОГРАФІЯ

Bithell, J., *Modern German Literature, 1880-1950* (3rd. ed.). London, 1957

Ballusek, Lothar von, *Dichter im Dienst,* Wiesbaden, 1963.

Bosmajian, H. *Metaphors of Evil: Contemporary German Literature and the Shadow of Nazism,* Iowa City, 1979.

Demetz, P., *Postwar German Literature,* New York, 1970.

Durzak, M., ed., *Die deutsche Literatur der Gegenwart: Aspekte und Tendenzen,* Stuttgart, 1971.

Flores, J., *Poetry in East Germany,* New Haven, London, 1971.

Garten, H., *Modern German Drama,* London, 1959.

Gray, R., *The German Tradition in Literature,* Cambridge, 1965.

Gumpel, L., *"Concrete" Poetry from East and West Germany,* New Haven, 1976.

Haase, H., et al, *Geschichte der deutschen Literatur,* Volume 11, Berlin, 1976.

Hamburger, M., *From Prophecy to Exorcism: The Premises of Modern German Literature,* London, 1965.

художнього перекладу українських творів на німецьку мову працює теж Ігор Костецький, знанний із свого перекладу повісти О. Гончара „Собор" (1968). Диви: Olesj Honschar, *Der Dom von Satschipljanka,* Aus dem Ukrainischen von Elisabeth Kottmeier und Eaghor G. Kostetzky, Hoffmann und Campe, Hamburg, 1970.

Hatfield, H., *Crisis and Continuity in Modern German Fiction,* Ithaca, 1969.

Hoffman, C., *Opposition Poetry in Nazi Germany,* Berkeley, 1962.

Huettich, H., *Theater in a Planned Society: Contemporary Drama in the GDR,* Chapel Hill, 1978.

Hutchinson, P., *Literary Presentations of Divided Germany,* Cambridge, New York, 1977.

Jens, W., *Deutsche Literatur der Gegenwart,* München, 1961.

Koebner, T., ed., *Tendenzen der deutschen Literatur seit 1945,* Stuttgart, 1971.

Krispyn, E., *Anti-Nazi Writers in Exile,* Athens, 1978.

Patterson, M., *German Theatre Today,* London, 1976.

Pongs, H., *Dichtung im gespaltenen Deutschland,* Stuttgart, 1966.

Reich-Ranicki, M., *Deutsche Literatur in West und Ost,* München, 1963.

Schwitzke, H., *Das Hőrspiel: Dramaturgie und Geschichte,* Köln, 1963.

Soergel, A. and Hohoff, C., *Dichtung und Dichter der Zeit* (2 Vols.) Düsseldorf, 1961-62.

Sokel, W., *The Writer in Extremis: Expressionism in 20th Century German Literature,* Stanford, 1959.

Thomas R., and Bullivant, K., *Literature in Upheaval: West German Writers and the Challenge of the 1960's,* New York, 1974.

Van D'Elden, K., *West German Poets on Society and Politics,* Detroit, 1979.

Waidson, H., *The Modern German Novel,* London, New York, 1959.

Weber, D., ed., *Deutsche Literatur seit 1945,* Stuttgart, 1970.

ІТАЛІЙСЬКА ЛІТЕРАТУРА ПІСЛЯ ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ

Доменіко А. Ді Марко

Друга світова війна витворила розлам і відхилення від стабільности ще гостріші, ніж ті, що їх спричинила І світова війна; цим разом серед руїн, знищення й апокаліптичних пожеж завалився ,,режим'', який заторкнув кожний аспект життя своєю жорстокістю і безоглядністю, завалилася також і ,,монархія'', яка майже ціле століття начебто утотожнювала себе з державою і самою країною. З упадком фашизму і Савойської династії відродилися демократичні й парляментарні установи, і знов почалась між верствами суспільства боротьба, яка за диктатури Муссоліні була придушена, але не викорінена.

Кончетто Маркезі у своїй славній промові до студентів в Падуанському університеті вказав на здобутки для нових італійців: ,,Одна генерація людей знищила нашу молодь, зруйнувала нашу країну і кинула вас у гори руїн; ви мусите видобути з цих руїн снагу дії та відродити вашу молодість і батьківщину''.[1]

Протягом перших місяців, зараз після війни, відчувався в усій Італії т.зв. ,,подув із півночі'', очищуючий подув з гір, серед яких боролись переможно ,,партизани''. Цей подув вітру мав розвіяти кожну хмаринку в суспільному житті, у традиціях, у совісті й інтелекті.

В культурному житті і в літературі цей ,,подув вітру з півночі'' розвіяв, або так принаймні виглядало, багато хмар: неоідеалізм Бенедетто Кроче, що для багатьох був під час фашистської доби школою свободи й індивідуалізму, показався тепер різним інтелектуалістам і мистцям нічим іншим, як статичною місцевою культурою, свого роду формулою, яка співіснує і співдіє на те, щоб тримати італійців у фальшивому комплексі вищости й відрізати їх від живучого процесу світової культури. Тому тоді поновно відкрили, а чи й уперше, тих авторів XIX ст., імена яких спочатку монархісти й лібералі середної верстви, а згодом фашисти сховали під зелене сукно:Каттанео, Феррарі, Монтанеллі, Пісакане, Тенака й інші. Із співчуттям і з новим зрозумінням читались в цьому періоді твори протифашистських письменників, уже покійних або просто забутих, таких, як Ґаетано Сальвеміні, Люїджі Стурцо, Джованні Амендоля, Ґвідо Дорсо і П'єтро Ґобетті. Живо вивчали тоді марксизм і його творців клясиків (Маркса, Енґельса, Леніна), як

[1] Petronio Giuseppe, *Guida al Novecento letterario Italiano,* Palumbo, Trieste, 1970, p. 109.

також італійських марксистів — Антоніо Лябріоля та Антоніо Ґрамші. В кінці прийняті були захопленно ті течії і теми, які були цілковито відрізані від італійців під час т. зв. „чорної доби", літературу якої тепер обвинувачують в явній індиферентності щодо політичних обставин і в еґотистичному формалізмі.

Починаючи від дальших після цього років аж дотепер італійський літературний процес був тісно зв'язаний, може, більше, ніж за якоїсь іншої доби, з політичними й культурними подіями, остільки, що видавалось, начебто громадське життя, культура й літературна діяльність проходили тим самим шляхом.

ЛІТЕРАТУРА І РЕЗИСТАНС

Перший розрив з передвоєнною літературною традицією відбувся в двох останніх роках боротьби у творах про партизанські змагання. Твори „Пісні резистансу" і „Листи повстанців, приречених на смерть" є документами моралі життя, вразливости відчуття й традиції.

Серед тих, які внесли вклад у цю літературу резистансу, є Джаіме Пінтор (1919 - 1943), який згинув, як намагався дістатись у звільнену частину Італії; його писання, зібрані й опубліковані в 1950 р. п.з. „Кров Европи", є шляхетним виявом антифашизму, сприйнятого як моральне зобов'язання. Варто також згадати такі твори, як „Боротьба партизан" Данте Лівіо Біянко з Піємонту, „Легко вмерти від голоду" П'єтра Калеффі, „Сержант у снігу" Маріо Ріґоні Стерна, „Якщо це людина" і „Перемир'я" Прімо Леві, „Аґнесса йде на смерть" Ренато Віґанó.

Треба підкреслити також, що деякі твори, які будуть згодом обговорені, можна зачислити до літератури резистансу, як „Люди і нелюди" Еліо Вітторіні, „Хата на узгір'ї" Чезаре Павезе, як також багато поезій Саби, Ґовоні, Унґаретті, Монтале, Сольмі, Квазімодо, Ґотто, Фортіні й інші.[2]

ПОЛЕМІКА ДОВКОЛА „ЗОБОВ'ЯЗАНОСТИ"

Безпосередньо після війни, між двома фракціями розгорівся диспут щодо літератури фашистського періоду, в першу чергу про поняття „зобов'язаности". Полеміка була повна неясностей, недомовлень і непорозумінь. З однієї сторони були ті, що своїми арґументами і різнородними способами оправдували таку літературу й хотіли від неї і на її основі починати свою майбутню працю, а з другої сторони були ті, що обвинувачували цю літературу в гіпокризії (нещирості), в неоправданім замовчуванні, в байдужості до громадського життя абож просто в елегантнім „каліграфізмі"

---

[2] Детальний аналіз їх поетичних творів подано у: *Letteratura Italiana. I. Contemporanei,* Marzorati. Editore, Milano, 1963.

(снобізмі). Павезе написав свій ,,Стан паніки" в той час, коли писали найкращі італійські уми, що не бачили іншого виходу, як хіба кінець світу, і причинялись до того, щоб дати нашій культурі безвартісні, невротичні, тривіяльні й розпачливі людські характери, якими вони вирізнялися в фашистському періоді.[3]

Зарисовувався і проєктувався новий образ письменника, людини, здібної написати твір у безпосередному зв'язку з громадським і політичним змаганням, майстра моральних і суспільних правд, що висловлювався б так, щоб бути сприйнятливим не тільки для ,,професіоналів", але й для широкого кола читачів. Іншими словами, формувалася людина, віддана літературі ,,зобов'язаности".

Суперечні погляди про літературу ,,зобов'язаности" висловлювали головно у статтях, що появлялися в кількох літературних журналах; про один з них, а саме.,,Політехніка" ("Politecnico"), що його оснував Еліо Вітторіні у вересні 1945 р. в Міляні, варто тут згадати. Саме на шпальтах цього журналу розгорілася битва за ,,нову культуру". Метою було вихопити людину пера з уявного замку, з її традиційної вже вежі із ,,слонової кости", від її обмеженого, приватного замкненого світу і штовхнути на шляхи, які вона до того часу обминала, на шляхи економіки, соціології, розподілу дібр і т.п., так щоб мистці і людина могли вперше творити нероздільну єдність. Вітторіні хотів, одначе, провадити цю боротьбу в атмосфері повної свободи, роблячи зусилля розмежувати політику й культуру.

НЕОРЕАЛІЗМ

Новий напрям ,,зобов'язаности" не лише в літературі, але й образотворчім мистецтві і в кінематографії став доменою руху, званого ,,неореалізмом", руху, що не був по суті стилевою течією, тільки радше згуртованням людей дуже відмінних поглядів, хоч пов'язаних спільними прагненнями й ідеалами.

,,Неореалізм", то була спроба полемічним способом заступити давні аристократичні, індивідуалістичні й екзистенціялістичні моменти іншими — демократичними, суспільними й історичними, зосереджуючись на тематиці людини і подій із щоденного життя — робітника, хлібороба, повстанця з їхніми змаганнями, сподіваннями. страйками, земельними протестами, убогістю і т.п. Цей новий зміст мав би бути поданий і представлений ,,реалістичним" способом, як робили в европейській та італійській традиції письменники XIX ст. (Бальзак, Золя, Капуана, Верґа, Толстой), але новими формами зображення й мовою більш доступною для народу, з уживанням навіть лексики й фразеології з народних говорів.

Зразком ,,неореалізму" в кінематографії був ,,Рим — відкрите місто", ,,Полиск взуття", ,,Селянство" ,,Земля дрижить", Злодій роверів", ,,Гіркий риж", ,,Нема спокою під оливним деревом" і т.п.

---

[3] Petronio Giuseppe, p. 113.

Щодо плястичного мистецтва — вистачить згадати твори сицилійця Сальваторе Ґуттузо. Треба однак підкреслити, що в образотворчому мистецтві й у кінематографії легше було осягнути перехід від традиційного ,,високого звучання'' загальної культури до популярного й документального натуралізму, ніж у літературі, тому що в цій ділянці нова ,,зобов'язуюча'' творчість була більше програмою, ніж дійсністю. Розрив між теорією і дійсністю, між гіпотезою і наслідками в її здійснюванні, між ідеальним і реальним особливо відобразився в житті і творчості Чезаре Павезе (1908 - 1950), що був адміністратором і дорадником видавництва Ейнавді (Einaudi), а в 1930-х і 1940-х роках відіграв важливу ролю у випрацьовуванні і розвитку новітньої поступової культури. Павезе, арештований багато разів за фашистської влади, став славним після другої світової війни, а в 1950 р. скінчив самогубством. Його проблемою було декаденство, спричинене почуттям внутрішньої самотности, якої людина хоче уникнути, але не може. Павезе намагався розв'язати цю проблему любовними переживаннями, а також участю в громадському житті. Тут однак не без значення і те, що його роман ,,Товариші'', видаиий в 1947 р., в якому зображена осамітнена людина, що знову опинилася в комуністичній партії, виявився його найслабшим твором. Отож після кількакратних невдач у любовних переживаннях, Павезе скінчив самогубством, яке стало завершенням тих невдач і доказом його неспроможности жити. У щоденнику Павезе, опублікованому в 1952 р. і перевиданому в 1960 р. п.з. ,,Мистецтво жити'', є постійні натяки на можливе самогубство. Найкращим романом Павезе є ,,Місяць і ватра''. Він відомий також як перекладач італійською мовою визначних англійських та американських творів.

Подібний життєвий досвід, як Павезе, за винятком трагічного кінця, мав Еліо Вітторіні (1908 - 1966), сицилієць. Перший твір Вітторіні ,,Червона гвоздика'', хоч написаний ще в 1933 - 34 рр., з політичних причин був виданий аж у 1948 р. Інші видатні його твори, це ,,Розмова в Сицилії'', ,,Великий Льомбард'' і ,,Жінки з Мессини''. Вітторіні намагається у своїх формальних і поетикальних засобах узагальнювати, за допомогою символіки, людей і події сучасної історії, переносячи досвід Італії й італійців на увесь світ і на людство. Його персонажі, це космополіти, що представляють дійсність гноблення й терору, нужди і горя, без зазначення політичних і природних кордонів, із популярно здрібнілими, а не дійсними іменами. Мрією Вітторіні є візія майбутнього, в якому настане повне звільнення людини від обмежень громадської структури.

Цілком відмінним є спрямування фльорентинця Васко Пратоліні, 1913 року народження, який після поміщення кількох статтей в журналах ,,Література'' і ,,Табір смерти'', написав свою першу книжку в 1941 р. Його перші твори ,,Зелений килим'' (1941), ,,Вулиця Маґазіні'' (1941) і ,,Подруга'' (1943) виявляють глибнине проникання в поетичному поєднанні з людською пам'яттю. Після того своїми творами ,,Сусідство'' (1944), а особливо ,,Хроніка бідних любовників'' (1947) Пратоліні намагався у хвилюючій атмосфері ,,резистансу'' і ,,визволення'' створити рід народної

епопеї, що згідно з сантиментальним оптимізмом даного періоду і напрямними нормалістичної літератури, перетворювало нарід на героїчне й мітичне суспільство. В 1947 р. Пратоліні опублікував свою ,,Хроніку родини'', що виявляє найвищий осяг його ліричної розповіді. В тому часі Пратоліні плянує свою ,,Італійську історію'' — цикл трьох романів, що мав би подати історію робітничих рухів в Італії від початку століття аж до часу написання твору. Ті романи — ,,Метеліо'' (1955), ,,Гульвіса'' (''Lo Siala'') (1960), ,,Розвага і насміх'' (1966).

Експерименталізм і наявність реалізму знаходимо також у творах римлянина Альберта Моравії, псевдонім Альберта Пінкерлє, 1907 року народження, що понад сорок років домінував в італійській літературі своєю продуктивністю. Від часу публікації свого першого роману ,,Час байдужости'' в 1929 р. Моравія написав багато творів — оповідань, новель, романів різного жанру, різної величини і формальних властивостей, видвигаючи при тому свої два основні зацікавлення — психологічну аналізу і мальовничий опис, як напр., у творі ,,Августин'' (1944). Після другої світової війни виглядало, що Моравія приймає неофеодалізм із особливим спрямуванням на італійське суспільство між двома світовими війнами і в післявоєнному часі. До цього періоду належать твори — ,,Римлянка'' (1947), ,,Конформіст'' (1951), ,,Римські оповідання'' (1954), ,,Дві жінки'' (1957) і деякі новелі, друковані в пресі. В останньому десятилітті, одначе, Моравія не раз зазначував, що його зв'язок з неореалізмом дуже хиткий і що він повернувся тепер до своєї екзистенціоналістичної тематики, що й виявилось у його романі ,,Нудьга'' (1960) та в п'єсах ,,Світ є тим, чим він є'' (1966) і ,,Річ є річчю'' (1967).

Поміж письменниками, яких з мистецької і хронологічної точки зору можна уважати неореалістами, є Коррадо Альваро (1895-1956), якого найкращі твори, це ,,Короткий вік'' (1946) і щоденник ,,Журнал письменника'' (1951). Альваро наподіблює тематикою і настроєм Джованні Верґу, звертаючись до простого, неускладненого й тужливого життя минулого, радше ніж до майбутнього.

Неаполітанець Карльо Бернарі, псевдонім Карля Бернарда, 1909 року народження, має здогадно більше відчуття для реальних суспільних проблем, хоча він залюбки переплітає дійсність з уявою. Його головні твори, це ,,Три підозрілі випадки'' (1946), ,,Пролог темряви'' (1947), ,,Слаба надія'' (1946) та ,,Везувій і хліб'' (1952).

Великий вплив на неореалістичних письменників мав Карльо Лєві, 1902 року нар., маляр і журналіст, належав до групи Ґобетті. Він завзятий антифашист, відбув дворічне ув'язнення в Базілікаті. Цей досвід надхнув його згодом створити шедевр ,,Христос зупинився в Еболі'' (1945), в якому відкриває полеміку над т.зв. ,,південним питанням'', опрокидуючи вбогі, понижуючі, не санітарні умови людського життя в південній Італії. Леві опублікував багато

---

[4] В англомовному виданні філософія А. Моравія мабуть найкраще віддзеркалена у збірці його есеїв п. н. *Man as an End: A Defence of Humanism*, переклад B. Wall, Secker and Wartburg, London, 1965.

інших книжок, як ,,Страх перед свободою'' (1950), ,,Слова, це каміння'' (1955), ,,Будучність має старинне серце'' (1956), ,,Подвійна ніч дерева'' (1959), але жодним з цих романів він не перевершив свого першого і найкрашого твору.

Сицилієць Віталіяно Бранкаті (1907 - 1954) після короткого періоду флірту з фашизмом у своїй ранній молодості, визрів на мораліста-ліберала і почав критично аналізувати життя Сицилії. Такі досліди, що досягають найвищого рівня в романі ,,Дон Жуан у Сицилії'' (1942), стають основою його писань, за винятком роману ,,Старий чоловік у чоботах'' (1945).

ПІСЛЯВОЄННІ ПИСЬМЕННИКИ — НЕОРЕАЛІСТИ

Безпосередньо після другої світової війни, деякі молоді письменники, бувши під впливом ,,повіву з півдня'', старалися, можливо, з деяким ваганням, але в психологічному розумінні щиро, проникати в італійське суспільство з тематикою демократичною і близько до народної душі.

Франческо Йовіне (1902 - 1950) уже підсвідомо прихилився до цього нового напряму своїм знаменитим твором ,,Землі священноприношення'', виданим в 1950 р., в якому тема інтелектуальної освіти молодця невисокого роду зв'язана з суспільною й економічною боротьбою південних хліборобів.

Типовим письменником післявоєнного неореалізму був також неаполітанець Доменіко Реа, 1921 року народження, в творах якого соціяльні ,,зобов'язання'' часто подані у скечах і ґротесковому стилі. Між його найкращими творами є романи ,,Хвалько з Неаполю'' (1947) та ,,Ісусе, вчини світло'' (1950).

Італьо Кальвіно, 1923 року нар., багато разів зображував свою власну і свого покоління ситуацію. Коли він у 1964 р. перевидав свою першу книжку на тему ,,резистансу'', ,,У павутинні'', вперше видану в 1947 р., після докладного зображення життя безпосередньо післявоєнного періоду як ,,відчуття чогось, що може наново початися від зера'', він пояснив, що динамічний зудар одухотворених молодих письменників із свободою вилився в літературних творах радше в самовираження, аніж в інформування і документування. Таким чином ми можемо розуміти, чому деякі неореалісти, як Кальвіно, у висліді виявляють свій суттєвий декадентизм, часом у казкових чи навіть сюрреалістичних тонах. Найкращі твори Кальвіно, це новеля ,,Останнім приходить крук'' (1949), три надприродні оповідання — ,,Барон серед дерев'' (1957), ,,Вісконт переполовинений'' (1952) і ,,Лицар, якого не було'' (1959) і вкінці ,,Космічний комікс'' (1965) та ,,Т із зером'' (1968) — два останні твори, це наукова фантастика, в яких аналіза дійсности не виступає в термінах об'єктивности, тільки радше у фантастичній трансфіґурації.

Ельза Моранте, 1918 року нар., писала в більшості байки, поезії й оповідання для дітей, але її декадентський неореалізм виступає

тільки в її двох романах —„Брехня" (1948) і „Острі в Артура" (1957). Обидва романи, бувши незначним відображенням дійсности, відтворюють чудесну мутацію світу, клімат і час чогось вимріяного.

Карльо Кассоля, 1917 року нар., якого творчість складається з оповідань, новель і романів, відмінно від Кальвіна, залишився вірним своєму первісному неореалізмові. Між його найкращими творами є новелі „На передмісті" (1941), „Візита" (1942), „Рубання лісу" (1949 і „Солдат" (1958) та романи „Дім при вулиці Валядієр" (1956), „Післявоєнне весілля" (1958) і „Сухе серце" (1961).

Джорджо Бассані, 1916 року нар., уважається одним з найкращих італійських письменників післявоєнного періоду. Він є автором поезій і декількох новель, зібраних в одному томі п.з. „Оповідання з Феррари" (1960), новелі на тему гомосексуалізму „Окуляри в золотій оправі" (1958), а також роману „Сад Фінці-Контіні" (1962), згодом успішно перетвореного на фільм. Бессані є директором видавництва Фельтінеллі[5] і кол. редактором рев'ю „Боттеґе Оскуре". Джузеппе Томазі (1896 - 1957) став несподівано славний з приводу посмертної публікації в 1958 р. його роману „Леопард". Книжка, якої автор вертається до сицилійського розповідного стилю, якого вживали Капуана, Верґа і Де Роберто, — це, наче історичний роман про сицилійське суспільство в періоді між тим, як Гарібальді із своєю армією вступив на цей острів, і кінцем XIXст. В центрі роману стоять протагоніст Дон Фібріціо Саліна і його племінник Танкреді, молодий аристократ, який після боротьби в армії Ґарібальді умів влаштуватись на добре становище в новій системі політичних і економічних установ.

Особливу увагу треба звернути на Беппе Феноліо з Піємонту (1922 - 1963), який як кол. партизан написав декілька книжок, близько зв'язаних з „Визвольною війною". Деякі твори Феноліо опубліковані після його смерти. Поміж його найкращими творами є „23 дні міста Альби" (1952), „Пекельна пора" (1954), „Весна краси" (1959), „Дні кожного" (1960), „Один день вогню" (1963), „Приватне питання" (1965), „Партизан Івась" (1968), „Суботня платня" (1969). Феноліо відомий з того, що вмів оминати у своїм писанні все містичне й реторичне, подібно як Павезе, з уважливістю і смаком експериментального лінґвіста.

НЕОЕКСПЕРИМЕНТАЛІЗМ І НЕОАВАНГАРДИЗМ

В середині 1950-х років настав в італійській літературі зворот, що закінчив стан непорозуміння, виявлений у багатьох творах реалістичної літератури. У цій різкій зміні можна добачати причини, близько зв'язані з самим літературним процесом, по-перше втомленість певною реторикою авторів, які довільно перебільшували в тематиці „резистансу" і соціяльно-політичної „зобов'язанос-

[5] Це ж в-во вперше видрукувало Б. Пастернака повість *Доктор Живаґо.*

ти". Глибші причини однак були інші, вони коріняться в історичних обставинах, які настали десять років після війни. Ті причини, це ,,холодна війна", криза міжнародної лівиці, відплатний удар т.зв. прогресивної хвилі, провал ілюзій і сподівань, що визрівали в захопленні діяльністю і вкінці нове болюче історичне розчарування. Історична криза, як і в інших подібних випадках, тільки виразніше ставала вибухом ірраціональности; це зношеність історизму й ідеологій, відмова від раціонального розуміння історії як людських дій, утеча в природу або в міт ,,ґльобальної опозиції", відкидання минулого й сучасного в утопійнім вигляданні майбутньої революції або хоч майбутніх змін. Така внутрішня настанова, не дивлячись на її екстремізм і помилковість, є правдивим документальним проявом кризи, яка в останніх п'ятнадцяти роках сколихнула в основах структурою й суспільною системою всього світу.

В літературі ця настанова виявилася перш за все у відкиданні, — що часто доводило до впертого непорозуміння й історичної неоправдальности, — не лиш будь-яких форм неореалізму, але по суті всякого реалізму; то була переоцінка, хоч історично фальшива, т.зв. авангардизму перших років XX ст. То був поворот до давніх форм під впливом нових культурних і мистецьких фактів; поновне відкривання російського формалізму 1920-х років, розвиток лінґвістики, очоленої швайцарцем Фердинандом де Соссюром, структуралізм, література абсурду Самюеля Бекета та Евгена Йонеска і т.зв. ,,школа погляду" . А в основі цих починань гніздиться переконання, що тільки ірреалістичні форми дослідження дійсности можуть допомогти пізнати щось глибинно, що тільки вільним перетворенням дійсности можна перетворити суспільну літературу на літературу, яка аналізує й відкриває трагічні умови людини в добі неокапіталізму й культури мас. Така література, яка щораз ясніше визначувала себе як експериментальна щодо характеру, основувалась головно на знищенні традиційної мовної системи, отож вона є документом розпачливого бунту і протесту, який без можливости внормування історичного курсу не має іншого виходу, як тільки відкидати крикливим і анархічним способом сучасну суспільну систему. Це декадентська література, що,хоч в нових літературних висловах і формах, відтворює гіркий екзистенціялістичний песимізм 1930-х років.

ІНДУСТРІЯЛЬНИЙ РОМАН

Із вищезгаданої тези, живо дискутованої в 1960-1961 роках, витворилася ,,індустріяльна"література, себто література з тенденцією досліджувати умови життя людини в механізованій добі машинерії, технології і промислу, відчуженість людини як наслідок цього розвитку і вкінці прогру і поразку людства.

В даному моменті можливо тільки вказати на імена авторів і заголовки творів, тому що це стосується письменників, які достатньо ще себе не виявили. Згадаймо отож Джовані Тесторі,

1923 року нар., який неначе проводив своєрідне дослідження містерій міста Міляна у своїх комедіях, новелях і романах, студіюючи й обсервуючи це промислове місто і його пролетарські та напівпролетарські передмістя, особливо в романі ,,Міст на Гізольфі'' (1960) і ,,Аріяльда'' (1961), а також в романі ,,Велика фабрика'' (1963).

Лючяно Біянчарді, 1922 року нар., після успішної брошури на тему лівих інтелектуалів під заг. ,,Культурна праця'' (1954), написав роман ,,Інтеграція'' (1960) і ,,Кисле життя'' (1962).

Та сама тема виступає в трьох романах Лючьо Мастронарді, 1930 року нар., який збагнув і насвітлив малий світ свого міста Віджевано, вживаючи оригінальної міської говірки. Заголовки його творів — ,,Швець з Віджевано'' (1959), ,,Учитель з Віджевано'' (1962) і ,,Людина з півдня у Віджевано'' (1954).

До того самого напрямку належав Гоффредо Парізе, 1929 року нар., із своїм романом ,,Начальник'' (1965), а також Оттієро Оттієрі, 1924 року нар., із своїм романом ,,Образа Доннарумми'' (1959) й іншими творами, в яких уже не можливо знайти клясичну структуру роману, як ,,Індустріяльні записки'' (1961), ,,Готицька лінія'' (1963), ,,Щоденні ірреалії'' (1966), а вкінці Паольо Вольпоні, 1924 року нар., відомий із своїх творів ,,Пам'ятник'' (1962) і ,,Машина світу'' (1965).

ПЕРІОД ПОСТГЕРМЕТИЗМУ

Під час другої світової війни і безпосередньо після війни, деякі лірики, хоч і залишалися вірними настроям і формам ,,герметизму'', вносили в свої твори тематику, що випливала з трагічної дійсности. Тому можемо говорити про ,,постгерметизм'', який хоч і мав у своєму колі таких найвідоміших ,,герметистів'' передвоєнного періоду, як Джузеппе Унгаретті, Маріо Люці, Леонардо Сінісґаллі, Карльо Бертоккі, Вітторіо Серені, Адріяно Гранде, Серджо Сольмі, Альфонзо Ґатто та інших, представлений найславнішими поетами нового покоління, такими, як Роберто Ребора, 1920 року нар., Джорджо Ореллі, 1921 року нар., Нелльо Рісі, 1920 року нар., і Лючяно Ерба, 1922 року нар.

Але найвизначнішим поетом післягерметичного напряму є, без сумніву, фльорентинець Франко Фортіні, (псевдонім Франка Ляттеса, 1917 року нар., що раніше дописував до рев'ю ,,Політехніка'' і до багатьох інших літературних журналів, організатор культурних сходин, есеїст, критик і збирач матеріялів найвищого рівня. Його твори: ,,Десять зим'' (1957) і ,,Перевірка даних'' (1965).

Як лірик, Фортіні був найкращим інтерпретатором великих історичних розчарувань, які прийшли після одушевлень, захоплень і сподівань ,,ренесансу''.

Варто згадати деякі видатні твори поетів ,,герметизму'', опубліковані в післявоєнному періоді, такі, як ,,Буря й інші'' (1956) Евґеніо Монтале, який здобув нагороду Нобеля за літературу в 1975 р., і

,,День за днем'' (1947) Умберта Саби. Що більше, не забуваймо, що й Сальваторе Квазімодо отримав літературну нагороду Нобеля в 1959 р.

В 1955 р. почало виходити в Болонії рев'ю ,,Офіцина''. У статтях, які появлялися в ньому, вияснені поняття поетичного ,,неоексперименталізму'', що — за висловом П'єтра Паольо Пасоліні — був ,,демаркаційною зоною'', в якій мали б співіснувати неореалізм і ,,постгерметизм'', схрещуючи там свої мовні засоби. Згідно з Пасоліні (1922 - 1975) й іншими співпрацівниками ,,Офіцини'', цей новий експеримент мав би також бути виявом громадського ,,зобов'язання'', хоч проведений на основах, противорічних до неореалізму. Протягом п'ятнадцяти років, від 1960 до 1975, постать Пасоліні як лірика, есеїста, критика і кінематографа виросла до особливої величини в новітній італійській культурі. Пасоліні у своїх двох томах лірики ,,Попіл Грамші'' (1957) і ,,Релігія мого часу'' (1961 відкриває свій антиконформістський ідеалізм, а заразом прагнення відродити ,,логіку думки''. У своїх двох романах ,,Хлопці з Ексуберанси'' (1955) і ,,Бурхливе життя'' (1959) Пасоліні дає епічну розповідь про боротьбу, ведену римськими пролетаріями. Подібні теми виступають у більшості фільмів Пасоліні, як також у його найновішій ліричній збірці ,,Поезія в виді троянди'' (1964). Я переконаний, що раніше чи пізніше Пасоліні здобув би літературну нагороду Нобеля, якби його життя не обірвалося нагло через насильство однієї ночі в листопаді 1975 р.

,,ГРУПА 63''

Тезу бунтівничого й протестного неоексперименталізму посунено до екстремів при помочі руху під назвою ,,Група 63'', названої так у зв'язку з тим, що з'їзд цього руху відбувся в 1963 р. в Палермо. Плятформа, прийнята цією Групою, виявлялася в романах, ліриці і в антологіях, як ,,Найновіше'', видане А. Ґулієльмі в 1965 р., і в рев'ю ,,П'ятнадцять''.

Теоретичні оправдувальні преміси можна знайти зокрема у німецьких мислителів — Теодора Адорно і Герберта Маркуза. Політичні причини пояснюються свідомістю історичної кризи, згаданої вже перед тим. Поетикальна теза, одначе, основується на вживанні мови як інструменту розщеплювання. Це означає, що допускально, в час індустріялізму й масової культури, не тільки культура, але й мова ,,відчужиться'' від людини; це припущення викликає здогад, що одиноким можливим зв'язком стане зв'язок заперечення існуючої комунікації, і тому витворюється потреба діялогу, вільного від всіляких перепон чи фактичних зв'язок, діялогу, залишеного в найвільнішій експериментальній площині, аж до ,,пастіше'' і коллядже графічної поезії і т. под.

Безпосереднім наслідком цього всього є повна ірраціональна візія життя і мистецтва, що, заперечуючи всяку загальну форму вислову, може розщепитися в міріяду індивідуальних та інтелек-

туальних видів розв'язок. Такий ,,неоавангард'' спромігся дотепер спричинити тільки серію криз певних традиційних вартостей, радше, ніж заступити їх якоюсь системою чи своєрідним мистецтвом, отже міг, принаймні дотепер, уважатися за особисту декоративну, гедоністичну видумку.

З-поміж найновіших авторів, які появились недавно, є Еліо Паліярані, 1927 року нар., відомий із ліричної збірки ,,Дівчина Карля й інші поезії'' (1962), Нанні Балєстрієрі, 1935 року нар., Антоніо Порта, 1935 року нар., і Джорджо Манґанеллі, 1922 року нар.

Більш скомплікована з-поміж усіх є постать Едварда Санґвінеті з Піємонту, 1930 року нар., який написав такі ліричні збірки, як ,,Лябіринт праці'' (1956), ,,Метричний твір'' (1960), ,,К й інші речі'' (1962), ,,Три за одного'' (1964) і два романи, ,,Італійський каприз'' (1963) і ,,Гра гусей'' (1968). Санґвінеті був також літературним критиком; він синтезує у собі краще, ніж інші з ,,Групи 63'' солідну культурну підготову, знамениту майстерність і замилування до ,,пастіше'', яким він витворює неочікувані ефекти, що часом перевищують вузьку обмеженість даної школи.

ПОЕЗІЯ В ГОВОРАХ

Вживання деякими поетами місцевих говорів вказує, як попередньо в неаполітанця Сальваторе Ді Джакомо, на вибір особистого висловлювання, а не на ідеологічні чи тематичні моменти. Іншими словами, діялектом не користуються в натуралістичному розумінні, щоб представити якусь закутину провінційного світу, тільки радше для того,щоб знайти засоби вислову, не зв'язані граматичними й синтаксичними правилами й обмеженнями, а це вже має давню літературну традицію й тому це легше застосувати. У висліді майже всі модерні італійські поети, що пишуть діялектом, це добре освічені люди, добре обізнані з поетикою свого часу. Один із замітніших і визначних є Вірджіліо Джотті (1885 - 1957), який народився в Трієсті, але провів більшість свого життя у Фльоренції. В його поезії знаходимо в більшості вияв ніжних родинних почувань, багатих у живі кольоритні вислови. Повна збірка творів Джотті має заголовок ,,Барви''.

Венеціянець Джакомо Новента, псевдонім Джакомо Ка-Цорці (1898 - 1960), журналіст і полеміст, обдарований великою культурністю, написав багато поезій венеціянським діялектом, в більшості з клясичною структурою і звучанням.

Біяджо Марін, 1891 року нар., ішов у своїх поетичних творах крок за кроком за історичним розвитком італійської літератури; єдиною відміною був венеціянський діялект, замість літературної італійської мови.

Мілянець Деліо Тесса (1886 - 1939) став відомий аж після війни посмертним виданням своїх двох збірок поезій — ,,Це день смерти, радій!'' (1942), і ,,Нові й останні поезії'' (1947).

На особливе місце заслужив мілянець Карльо Еміліо Ґадда, 1893 року нар., який, без сумніву, є найбільше інтелектуалізований і

,,тяжкий'' з-між італійських письменників. У своїй повоєнній книжці ,,Адальджіза , мілянські рисунки''(1953) він визначив основні риси даного твору: сатира в карикатурному й ґротескному ключі для висміювання сучасного суспільства і діючого ладу та безпрецендентне передчуття перетвореної чи зруйнованої мови. У своєму шедеврі ,,Гидкий злочин вулиці Меруляни'' (1957), що є свого роду недокінченим детективним романом, Ґадда вживає не тільки кількох південних діялектів, але й різнородної лексики — бюрократів, техніків, жарґону з ґетто, з багатством і насиллям мовної винахідливости без меж. Успіх Ґадди, який можна пояснити тільки його зударом з новими течіями експерименталізму й авангарду, заохотив його опублікувати книжки, яких він до того часу не насмілився б дати до уваги читачів, як його роман ,,Відчуття болю'' (1961), ,,Оповідання'' (1963) і брошура ,,Ерос і Пріяп'' (1967). Ядром творів Ґадди є бунт, насичений насильством і злобою проти сучасного суспільства, яким він сам себе уважав враженим і зраненим і проти якого він реагував з сильним аристократичним негодуванням, з повним недовір'ям до майбутности людства із жаданням помсти. Тому вся творчість Ґадди все більше свідомо спрямована на таврування і дефоомацію дійсности.

ТЕАТР

Під час фашистського періоду театр в Італії був із зрозумілих причин чимсь маловажним. Драматург ніколи не може дати свого найкращого виразу, якщо він живе серед державних і політичних обмежень і постійного нагляду. Все ж не можна поминути деяких п'єс Уго Бетті (1892-1953) і Едуарда Де Філіппо, 1900 року народж. У творах Бетті ми хотіли б вказати на п'єсу ,,Підкупство в судовій палаті'' (1944), ,,Злочин на козинім острові'' (1953), ,,Втікачка'' (1953), ,,Королева і повстанці'' (1954) і ,,Спалений квітник'' (1954).

Едуардо Де Філіппо походив з родини театральних акторів, сам ґеніяльний актор і режисер, виявив свої погляди й ідеали в післявоєнному періоді. Його поетична жилка щільно зв'язана з реалістичними й трагічними мотивами, що виступали вже раніше в творах Піренделльо і Кафки. Поміж найбільш успішними творами Де Філіппо є ,,Фільомена Мартурано'' (1946), ,,Ті духи'' (1946), ,,Брехня з довгими ногами'' (1947) і ,,Субота, неділя і понеділок'' (1959).

Послідовниками тематики Бетті є такі молоді драматурги, як Карльо Террон, Валентіно Бомпіяні, Сільвіо Джованетті, Енріко Бассано, Дієго Фаббрі і Еціо д'Ерріко. Інші молоді драматурги, які додали до традиційних тем моменти впливу християнської релігії, це Тулліо Пінеллі, Турі Васілє, Ґалеаццо і Давід М. Турольдо. Театр середньої верстви, усучаснений згідно з післявоєнним періодом, представлений такими авторами, як Чезаре Джуліо Віоля, Вінчензо Тієрі, Ґулієльмо Цорці, Джованні Ченцато, Ґулієльмо Джанніні, Альдо Де Бенедетті, Алессандро Де Стефані, Сальватор Ґотта, Ґвідо Контіні

й Арнольдо Фраккаролі. Молодими й цінними представниками модерного комедійного театру є Даріо Фо, Енніо Фляяно, Франка Валері, Джустіно Дурано, Франко Паренті, Курціо Маляпарте, Індро Монтанеллі, П'єр Бенедетто Бертолі, Сандро Баїні, Джанкарльо Кобеллі, Джузеппе Падроні-Гріффі, Люїджі Кардоні, Альфредо Бальдуччі і Роберто Ребора.

Так званий ,,Театр хроніки'' добре представлений групою талановитих драматургів, як Фабріціо Сарацані, Федеріко Царді, Ґвідо Рокка, Люїджі Барціні, Джованні Календолі, Люїджі Сарцано, Альдо Ніколаї, Джампаольо Каллеґарі і Люїджі Скварціна.

Що більше, багато письменників, більше відомих, ніж прозаїки, за італійською літературною традицією, причинилися до розвитку післявоєнного театру, напр., Бонтемпеллі, Верґа, Піранделльо й інші.

Джованніно Ґварескі, 1908 року нар., зробив міжнародно відомою постать антикомуністичного сільського священика в своїх романах ,,Малий світ Дон Каміллько'' (1948) і ,,Малий світ Дон Каміллько і його пастви'' (1953); обидва романи пристосовано до сцени й до фільму з незвичайним успіхом.

Діно Буццаті, 1906 року нар., вносить до театру магічну атмосферу Кафки, створюючи начебто дійсні ситуації, часто вміло переплетені з чимсь фантастичним і неможливим. У п'єсі ,,Клінічний випадок'' зображена розпач людини, безвихідно веденої на погибель. Ця п'єса перероблена з новелі Буццаті ,,Вісім поверхів''. Інші драматичні твори Буццаті, це ,,Червяк в міністерстві'' (1960), ,,Чоловік, що вибирається до Америки'' (1962) і деякі монологи й п'єси в одній дії, як, напр., ,,Бунт проти бідних'' (1946), ,,Плащ'' (1955), ,,Драматична смерть музиканта'' (1955) й інші. Варто згадати ще драму Джованні Тесторі ,,Таємниці Міляно'' (1960).

Відомі також дві драми Джузеппе Дессі ,,Справедливість'' (1959) і ,,Тут нема війни'' (1960).

Інші відомі письменники, які писали для театру, це Віталіяно Бранкаті, Рікардо Баккеллі, Джуліо Чезаре Кастелльо, Коррадо Альваро, Ерколе Патті, Уго Шяшя, Альба де Чеспедес, Джованні Моска, Анна Банті і Паольо Мессіна.

Альберто Моравія після пристосування для театру своїх творів ,,Час байдужости'' (1948) і ,,Маскарада'' (1954), написав оригінальну драму для сцени ,,Беатріче Ченчі'' (1957), глибоко психологічну й характеристичну для реалізму Моравія.

Треба згадати також Чезаре Цаваттіні і Федеріко Фелліні за їх театральні твори.

Вкінці не забудьмо Джузеппе Моротта, якого п'єси про неаполітанські обставини мали останньо великий успіх, а саме, ,,Пересічна хвора людина'' (1955), ,,Улюбленець папи'' (1957), ,,Пан Вінс'' (1961) і ,,Шукаю вдовиць'' (1962.

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

Accrocca E.F., *Ritratti su misura di scrittori italiani,* Venezia, Sodalizio del libro, 1960.

Apollonio Mario, *I Contemporanei,* Brescia, Marcelliana, 1956.

Barberi Squarotti G., *La narrativa italiana del dopoguerra,* Bologna, Cappelli, 1965.

Barberi Squarotti G., *La cultura e la poesia italiana del dopoguerra,* Bologna, Cappelli, 1966.

Bigongiari Piero, *Poesia italiana del Novecento,* Firenze, Vallecchi, 1965.

Bigongiari Piero, *Capitoli di una storia della poesia italiana,* Firenze, Vallecchi, 1968.

D'Amico Silvio, *Cronache del teatro,* Vol. II, Bari, 1964.

De Tommaso P., *Narratori italiani contemporanei,* Roma, Ateneo, 1965.

Ghilardi Fernando, *Storia del teatro,* Milano, 1961.

Giuliani Alfredo, *Immagini e maniere,* Milano, Feltrinelli, 1965.

Manacorda Giuliano, *Storia della letteratura italiana contemporanea,* Editori Riuniti, Seconda Edizione, Roma, 1970.

Pacifici Sergio, *A Guide to Contemporary Italian Literature,* The World Pub. Co., Cleveland and New York, 1962.

Pandolfi Vito, *Storia del teatro,* Torino, 1964.

Petrocchi G., *Poesia e tecnica narrativa,* Milano, Mursia, 1962.

Petronio Giuseppe, *Guida al Novecento letterario italiano,* Palumbo, Trieste, 1970.

Radice Raul, *Il teatro italiano nel dopoguerra,* Roma, 1964.

Sanguineti Edoardo, *Tra liberty e crepuscolarismo,* Milano, Mursia, 1961.

THE TERM *RUS'* — A CASE OF MISTAKEN IDENTITY

George A. Perfecky

Before there is any historical interpretation, there must be a correct use of terminology. A case in point is the medieval term *Rus'*, which is almost consistently translated in the historical literature of the English speaking world by the modern term *Russia*. Thus, for example, R. Jenkins in his translation of the tenth century *De Administrando Imperio* by Constantine Porphyrogenitus[1] renders the Greek 'Pῶs by *Russians* and 'Pωσia by *Russia* — both modern terms — although in the East Slavonic Primary Chronicle one find only *Rus'* for both the people and the territory inhabited by them and *Rus'skaia Zemlia* for the territory alone (although, as will be seen later, in a much wider sense than the term *Rus'*). These terms are found already in the cosmographic introduction to the *Primary Chronicle*[2]:

(1) Se pověsti vremen'nykh'' let'', ot''kudu est' posh'la *Rus'skaia Zemlia*... (This is the tale of bygone years, whence the *Land of Rus'* has come...)
(2) V'' Afetově zhe chasti sědiat' *Rus'*, Chud' i v'si iazytsi... (*Rus'*, Chud', and all the heathen nations reside in the share of Japheth...)
(3) Těm'' zhe *iz Rusi* mozhet' iti po V''lze v'' B''lgary... (Along this route one can go *from Rus'* along the Volga to the Bulgars...)

Greek, on the other hand, always made a distinction between the people, 'Pῶs, and the country, 'Pωσia, which is adjectival in origin and simply represents the Greek rendering of East Slavonic *Rus'* via the addition of the ending *-ia* (for countries). Thus Jenkins conveniently disregarded and quite anachronistically supplied the reader with the modern terms *Russians* and *Russia*. However, in this he is not alone and seems to follow a well-established pattern. In 1948 the late G. Vernadsky published a classic entitled *Kievan Russia*, although there never was a Kievan Russia, but there was a Kievan Rus'! In 1970 A. E. Presniakov's *The Formation of the Great Russian State: A Study of Russian History in the Thirteenth to Fifteenth Centuries* was translated from the Russian by A. E. Moorhouse, who stated in a footnote on page 5: "I have translated the Russian

[1] Constantine Porphyrogenitus, *De Administrando Imperio*, (Greek text edited by Gy. Moravscik, Eng. transl. R. Jenkins), vol. 1, Budapest, 1949, p. 48.
[2] The edition used here is by A. Shakhmatov, *Pověst' vrěměnnykh lět*, St. Petersburg, 1916.

name *Rus'* as 'Old Russia' for the sake of clarity." Whose clarity? one may ask. This is outright distortion of what the great historian had to say. With the exception perhaps of the late S. Cross[3], who in his translation of the *Primary Chronicle* showed his awareness of the problem by using the terms *Rus'* (for the country) and *Russes* (for its inhabitants), and for the lack of an appropriate adjective was forced to use the modern term *Russian*, the list of authors following this practice is apparently endless. In marked contrast, Soviet historians of note when referring to the period from the 9th to the 13th centuries *never speak of Russia*, but always *Rus'*.

In 1947 M. Tikhomirov[4] published an article in which he demonstrated that in the *ethnic* and *geographical* or as he put it, "narrow" sense, Rus' from the 9th to the 13th century designated the Kievan land. In his words "the term Rus' is the ancient name of the Kievan land, the land of the Polianians, known already in the first half of the 9th century — long before the conquest of Kiev by the northern princes."[5] He also demonstrated that in the "wide" political-dynastic sense Rus' carried the meaning of the Rus'ian[6] Empire, which included Slavic and non-Slavic lands colonized by Kiev, and in this meaning the term *Rus'skaia Zemlia* was used more often. However, even here the title of the article has a significant error for it carries the term *Russkaia* (Russian) instead of *Rus'skaia* (Rus'ian) Zemlia (Land). The form *Russkaia* (Russian) is anachronistic from the point of view of historical linguistics — and consequently history — since the loss of *jers* occurred in the South of the Eastern Slavic area in the 12th century and in the North only in the 13th[7], and our earliest East Slavonic texts abound in forms with a root *soft s'* for this adjective, thus supporting the position of this article.

In my article — which I would like to consider a continuation of Tikhomirov's — I would like to show that the term *Rus'* in the *ethnic and geographical* sense — i. e. as a designation of the Kievan land and its inhabitants — was used there *uninterruptedly* from the 12th to the 17th centuries. This *uninterrupted* use is significant, for the same cannot be said of the two political centers of the North — Novgorod and Suzdal'. In addition I would like to challenge a certain historical interpretation which is often presented quite dogmatically in our textbooks, although medieval texts very often contradict the validity of this interpretation. Here I will be forced to digress into the "wide" political-dynastic use of the term *Rus'*. The origin of the term *Rus'* is not a concern of this article, for I do not wish to become involved in the Normanist-Anti-Normanist controversy.

---

[3] Cross, S. and O. Sherbowitz-Wetzor, *The Russian Primary Chronicle-Laurentian Text*, Cambridge (Mass.), 1953.

[4] Tikhomirov, M., "Proiskhozhdenie nazvanii 'Rus'' i 'Russkaia zemlia'" — *Sovetskaia Etnografiia-Sbornik statei Instituta etnografii A.N.SSSR.*, vol. VI-VII. Moscow, 1947, pp. 60-80.

[5] Ibid., p. 80.

[6] This term has been introduced by O. Pritsak of Harvard University in the preface of my book entitled: *The Hypatian Codex, Part Two: The Galician Volynian Chronicle — An Annotated Translation*, Munich, 1973, p. 7.

[7] Bräuer, H., *Slavische Sprachwissenschaft*, vol. 1, Berlin, 1961, p. 113.

Proof that Novgorod and Suzdal' did not consider themselves Rus' in the 12th century are the *First Novgorodian*[8], *Kievan*[9], and *Suzdalian*[10] chronicles. Thus, in the *First Novgorodian Chronicle* we find the following passages:

(1) V'' lěto 6640 (1132)[11] ...V'' se zhe lěto khodi Vsěvolod'' *v Rus'* Pereiaslavliu. (That year Vsevolod went *to Rus'* to [the city of] Pereiaslavl'.)

(2) V'' lěto 6675 (1167) ... a novgorod'tsi poslasha *v''Rus'* k'' M'stislavu po syn'' (... and the men of Novgorod sent [envoys] *to Rus'* to Mstislav for his son).

(3) V'' lěto 6689 (1181) ... T''gda zhe na zimu pokazasha put' Volodimiru Sviatoslavitsiu, i ide k'' ottsiu *v''Rus'* (... At that time in the winter they showed Volodimir Sviatoslavich the way [home], and he went to his father *to Rus'*)

In the *Kievan Chronicle*, which forms the second part of the *Hypatian Codex* (the first and third parts being the *Primary* and *Galician-Volynian* chronicles respectively, the phrase *v Rus'* again shows that the Northern principalities were not Rus':

(1) 6662 (1154) ...Tom'' zhe lětě poide Giurgi s Rostovtsi i s'' Suzhdaltsi i s'' vsimi dětmi *v Rus'* (That year Giurgi [George] went with all his children and the men of Rostov and Suzdal' *to Rus'*),

— as does the *Suzdalian Chronicle*, which forms the second part of the *Laurentian Codex* (the first part of which is the *Primary Chronicle*):

(1) 6660 (1152) V to zhe lěto poide Giurgi s synami svoimi i s Rostovtsi [ii][12] s Suzhdaltsi i s Riazantsi i so kniazi Riazan'skymi [i][13] *v Rus'* (That year Giurgi [George] went with his sons and men of Rostov and Suzdal' and Riazan' [as well as] princes of Riazan' *to Rus'*)

(2) 6706 (1198) ... togo zhe lěta posla blagověrnyi i khristoliubivyi kniaz' Vsevolod'' Giurgevich Pavla na episkop'stvo v *Rus'skyj* Pereiaslavl' (... that year the pious and Christ-loving Prince Vsevolod Giurgevich sent Paul to become bishop in the *Rus'ian* Pereiaslavl')

At this point I would like to challenge the assertion made by our textbooks[14] that in the 12th century — specifically in 1169 the ''Russian'' capital was transferred from Kiev to Suzdal'. What we had instead was the rise of a new and strong center whose primary link with Kievan Rus'

---

[8] *Novgorodskaia pervaia letopis', starshego i mladshego izvodov*, Moscov 1950.

[9] *Ipat'evskaia letopis', PSRL*, vol. 2, Moscow, 1962, (reprint of the 1908 edition).

[10] *Lavrent'evskaia letopis' i Suzdal'skaia letopis' po Akademicheskomu spisku, PSRL*, vol. 1, Moscow, 1962.

[11] The year in terms of AD is given in parentheses.

[12] The *ii* is not found in the 15th century Radziwil (*R*) and Muscovite Theological Seminary (*M*) copies.

[13] Not found in *R* and *M*.

[14] E. G. Florinsky, M., *Russia — A History and an Interpretation*, vol. 1, New York, 1953, p. 40; Riasanovsky, N., *A History of Russia*, London, 1969, p. 43; Dmytryshyn, B., *Medieval Russia: A Source Book 900-1700*, New York, 1967, p. 300.

was dynastic. Our medieval texts which contradict that such a "transfer" ever took place are in chronological order: (a) the 13th century Middle Ukrainian[15] *Galician-Volynian Chronicle (GVC)*[16], (b) the *History* of Poland by the 15th century Polish historian Długosz (1415-1480), who drew on some East Slavonic chronicle or compilation which did not reach us, (c) the late 17th or early 18th century *Ermolaev* copy of the *Hypatian Codex*, and (d) the late 18th or early 19th century *Istoria Rusov*.

Thus, in the GVC we find the following line: 6758 (1250) ... Danilovi Romanovichiu, kniaziu byvshu veliku, obladavshu Ruskoiu[17] zemleiu, Kyevom" i Volodimerom" i Galichem so bratom' si, [i][18] iněmi stranami, nyně sědit' na kolěnu i kholopom" nazyvaet'sia (... Danilo Romanovich, the Great Prince who ruled the land of Rus' — Kiev, Volodimer', and Halych — and other lands with his brother — is now on his knees and is called a slave)[19].

It is quite clear that for this chronicler *Rus'skaia Zemlia* in the 13th century was the cities of Kiev, Volynian-Volodimer' and Halych (Galich). Everything else was "other lands". It is indeed quite significant that the chronicler's concept of the *Rus'ian Land* did not include Suzdal' which it should have, had there really been a transfer of capitals. Also worthy of note is the fact that neither did this concept include any other Northern city or land.

And in fact for the Polish historian Długosz, who was chronologically by a half century closer to the events of the 12th and 13th century *Rus'* than the Muscovite scribes of the end of the 15th and beginning of the 16th centuries upon whose compilations of earlier non-Muscovite chronicles Russian historiography is based,[20] Halych (Galich)

[15] For proof that the language of the GVC was Middle Ukrainian, see my article "Studies on the Galician-Volynian Chronicle" in the *Annals of the Ukrainian Academy of Arts and Sciences in the U.S.*, vol. XII, New York, 1972, pp. 62-112.

[16] Our earliest copy found in the *Hypatian Codex* comes from the early 15th century.

[17] That the *s* in *Ruskoiu* should be read as a soft *s* -i. e. [s'], and that we're dealing here simply with the loss of a front *jer* can be seen from another line where this soft *s* is retained: 6745 (1237) ... ottuda zhe pocha posylati na grady Ru*s*'kye (From there he began sending [his troops] against the Rus'ian cities).

[18] The inserted *i* is found in the 16th century *Khlebnikov* and the 17th century *Pogodin* copies of the text.

[19] The translation is taken from my book, the full reference for which is found under *footnote 6*.

[20] As P. Miliukov so ably demonstrated in vol. 3 of his *Ocherki po istorii russkoi kul'tury*, Paris, 1930, pp. 50-59, we find not only the very same thoughts, but also the very same expressions used by Muscovite political ideologists of the early 16th century that are found *a century and a half earlier* in a certain Bulgarian manuscript, written by command of "the tsar and autocrat" Ioann Aleksandr. "To the Muscovite prince, as once to the Bulgarian Ioann Aleksandr, were transferred all prophesies and predictions. The *light brown* [rusyi] people, who according to Greek legends were fated to defeat Ishmael [a reference to Turkic hordes] and finally to become masters of the seven hills of Constantinople — now become the *Russian* [ruskii] people... Such was the orthographic mistake, which laid the foundations of the Russian 'historical mission' with regard to St. Sophia of Constantinople." In the words of the monk Filofei, "two Romes fell, the third [sic Moscow] stands, and the fourth will never be." Kiev, in the eyes of the formulators of the ideology of

and not Suzdal' was the heir of Kiev. Thus, under the year 1208 of his *History*[21] we find the following:

In credulitatem Rex Ungariae legatione Ruthenorum admissa, filium Colomanum cum magnis copiis in Russiam[22], at motus intestinos compressurum, et Regnum Ruthenorum apud Halicienses accepturum, transmittit. (After admitting the Ruthenian [Rus'ian] legation into his confidence, the Hungarian king sent his son Coloman with many troops to Rus' in order to suppress internal strife and to accept Ruthenian [Rus'ian] sovereignty among the Galicians).

A late copy of the *Hypatian Codex* also contradicts any transfer of capitals from Kiev to Suzdal'. This is the late 17th century or early 18th century *Ermolaev*[23] copy, specifically under the years covering the *Kievan Chronicle*, where we find the following excerpt in reference to the destruction of Kiev by the Suzdalians: (1) 6679 (1171) ... i vsia sviatynia vziata byst'; zazzhen'' byst' i manastyr'' Pecherskii sviatyia Bogoroditsa — Pecherskii manastyr'' spustosheno ot'' Moskoe (sic) Rusi (*s* peredělano iz *k*). Uvy, zashto zginuli kniazě Ruskie i synove ikh'' (... and all the sacred relics were taken; the Pechera Monastery of the Blessed Virgin was also set afire and plundered by Muscovite (sic) Rus' (And here the editors who published this edition add on a postscript: *k* has been changed to *s*) [Hence, originally the text read: Muscovite *hand — ruki* instead of *Rusi!*] Alas, why did the Rus'ian princes perish as well as their sons?)
(2) 6683 (1175) ...blazhennyi zhe voskochi, khotia uziati mech'' — toi mech'' ukral'' byl'' v Kieve u skarbnitsi u ottsa svoego Iuriia Monomakhovicha [instead of *Iurii Monomakhovich* mistakenly under the influence of the preceding genitive *ottsa svoego*] i obraz'' presviatyia Bogoroditsi, *shto v'' Moskve est' i teper'' i utek'' v'' Suzhdal', bo tamo stolitsa Moskovskaia pervei byla* (... the blessed one jumped up, wishing to lift the sword — that sword Iurii Monomakhovich had stolen in Kiev from the treasury of his father as well as the icon of the Blessed Virgin, *which resides even now in Moscow, and fled to Suzdal', for there at first was the Muscovite capital.*)

''Moscow as the Third Rome'' was now needed as a link to the Byzantine Empire, for the only way to accomplish this was through the Kievan Prince Vladimir [Volodimer] *Monomakh* who bore the name of a Byzantine emperor. Hence, Kiev now began to be viewed as a patrimony of the Muscovite princes. (See also the excerpt from the *Istoria Rusov* which follows in the main discussion).

[21] Ioannis Dlugossi seu Longini, *Historia Polonica*, Lipsiae, Sumptibus, I. L. Gleditschii, 1711-12, column 604.

[22] Like the Greek *'Pωσia*, the Latin *Russia* (also *Ruscia*; see Rockhill, W., *The Journey of William Rubruck to the Eastern Parts of the World, 1253-55, as Narrated by Himself With Two Accounts of the Earlier Journey of John of Pian de Carpine*, London, 1900) is simply the Latin rendering of the term *Rus'* via the addition of the ending *-ia*. Besides *Ruscia*, Carpine's map has many such designations in *-ia*. E. g. Alamania, Pruscia, Polonia, Lithuania, Hungaria, and Vlakia.

[23] *Ipat'evskaia letopis', PSRL*, vol. 2, Moscow, 1962, pp. 82-83 of the addenda: *Raznochteniia iz Ermolaevskogo spiska* (Variant readings from the *Ermolaev* copy).

Even in the *Istoriia Rusov*[24] of the late 18th or early 19th centuries[25] a time when Ukraine was completely absorbed by the Russian Empire, and this work consequently was written in Russian, the tradition of separate identities of Kiev vs. Suzdal'-Moscow is found in the reply of the Tatar khan — Mengli Girei to Hetman Bohdan Kmel'nytskyi:

Pripomnit' nadobno zhadnost' ikh k'' vlastoliubiiu i pritiazaniiam'', po kotorym'' prisvoivaiut'' oni sebě dazhe samyia tsarstva, imperii Grecheskuiu i Rimskuiu, pokhitiv'' na tot'' konets'' Gosudarstvennyi gerb'' tsarstv'' onykh'', to est', orla dvuglavago, po nasledstvu, budto, Knaziu ikh'' Vladimiru, byvshemu ziatem'' tsariu Grecheskomu Konstantinu Monomakhu, prinadlezhashchago, *khotia tot'' Vladimir'' byl'' deistvitel'no Kniaz' Ruskii Kievskii, a ne Moskovskii, ot'' Skifov'' proiskhodiashchii.* (One need only recall their intense craving for power and claims, according to which they appropriate even kingdoms, the Greek and Roman Empires, having stolen for this end the state coat-of-arms of these kingdoms, that is, the two-headed eagle, which was supposed to be the inheritance of their Prince Vladimir, who was the son-in-law of the Greek emperor Constantine Monomachus, *although that Vladimir was actually a Kievan Rus'ian Prince, descended from the Scythians, and not a Muscovite Prince.*)

In the 13th century the term *Rus'* was used also for Galicia and Volynia — not only in the "wide"[26] administrative-dynastic (political) sense, but also in the "narrow" ethnic and geographical sense in which it applied originally only to the Kievan land and its inhabitants. This was noted already by A. Hens'ors'kyi[27], who studied the *Galician-Volynian Chronicle* and noted that in no other Eastern Slavic chronicle were the terms *Rus'* and *Rus'ian* used as frequently as in the GVC — especially after 1240 — the fall of Kiev to Batu Khan and the Tatars. In his words "this is particularly striking when one takes into account the fact that these terms were almost completely absent in Northern chronicles of the 13th century."[28] The following are a few of Hens'orskyi's examples cited by him to illustrate the use of the term *Rus'* for the inhabitants of Galicia and Volynia:

In 1245 Prince Rostislav Mikhailovich of Chernyhiv marched against the city of Jaroslavl' with only Hungarians and Poles at his disposal, but because Danilo's men were already there, he went to Peremyshl' and conscripted its inhabitants, who during the battle of Jaroslavl' — erroneously recorded under 1249 — are called *Rus'* [ians]:

(1) 6757 (1249) ... vidiv zhe krepok'' grad'', poide k Peremyshliu i sobrav'' t''zěm'l'tsě mnogy ... vidiv zhe Rostislav'' prikhod''

[24] *Istoriia Rusov'' ili Maloi Rossii, sochinenie Georgiia Koniskago, Arkhiepiskopa Beloruskago*, Moscow, 1846, p. 135.

[25] For the dating of the manuscript and proof that G. Koniskii was not the real author, see O. Ohloblyn's introduction to the Ukrainian translation of this work: *Istoriia Rusiv*, translated by V. Davydenko, New York, 1956, pp. V-XXIX.

[26] This "wide" sense was already noted in the discussion on the "transfer" of capitals.

[27] Hens'ors'kyi, A. *Halyts'ko-Volyns'kyi litopys (Protses skladannia; redaktsii i redaktory)* Kiev, 1958, pp. 86-90.

[28] Ibid., 87.

ratnykh, ispolchiv'' zhe voi svoe — Rus' i Ugry i Liakhy — i doide protivu im'' (When [Rostislav] saw that the city was strong, he marched to Peremyshl' and conscripted many of its inhabitants... When Rostislav saw [Danilo's] men approaching, he put his soldiers — the Rus' [ians], Hungarians, and Poles — in battle formation and went forth against them).

In the same battle — as well as in later instances — Danilo's men — native Galicians and Volynians who fought Rostislav — are also called Rus' [ians]:

(2) 6757 (1249) Danil'' zhe vidiv'' bliz'' bran' Rostislavliu i Filiu v zadnem'' polku stoiaschcha so khorugov'iu rekushchu iako Rus' tshchivi sut' na bran' da sterpim'' ustremliniia ikh'' ne sterpimi bo sut' na dolgo vremia na sěchiu (Danilo saw Rostislav's troops approaching and Filia standing with the rear-guard, bearing a standard, and [exhorting his men] to endure the attack [of the Rus'ians], for [he boasted] that although they were quick to do battle, they could not last long in the fighting).

(3) 6759 (1251) ... i gnasha Rus' i Liakhove po nikh'' (And the Rus' [ians] and Poles pursued them).

Other investigators claimed that Halych (Galich) was not Rus', but they always stopped short of the year 1240 to prove their point: e.g. Tikhomirov[29] has an example under 1152 and Paszkiewicz[30] as his last example cites 1231.

That in the 13th century the term *Rus'* continued to designate also the Kievan land can be seen from the *First Novgorodian Chronicle*:

(1) V'' lěto 6719 (1211) Pride Dmitr'' Iakunits' iz Rusi... i poslasha i v'' Rus' stavit''sia (Dmitr Iakunits' came from Rus'... and they sent him to Rus' to be ordained bishop).

(2) V'' lěto 6722 (1214) V'' to zhe lěto izgoni Vsevolod'' Ch'rm'nyi, syn'' Sviatoslavl', pravnuk'' Olgov'', vnuky Rostislavle iz Rusi (That year Vsevolod Chermnyi, Sviatoslav's son [and] Oleg's great-grandson, banished Rostislav's grandsons from Rus'.)

(3) V'' lěto 6729 (1221). Pokazasha put' novgorodtsi kniaziu Vsěvolodu: ne khochem'' tebe; poidi, kamo khochesi; ide k'' ottsevi v'' Rus' (The Novgorodians showed Prince Vsevolod the way [home]: "We do not want you. Go whereever you wish"; [and] he went to his father to Rus').

The following period from the 14th[31] century until the Union of Lublin in 1569[32], the time-span of the so-called *Lithuanian-Rus'ian State*, presents somewhat of a problem because of the scarcity of native sources especially for the 14th and first half of the 15th

[29] Tikhomirov, p. 61.

[30] Paszkiewicz, H., *The Origin of Russia*, London, 1954, p. 8.

[31] The chronology for the Lithuanian penetration into Volynia and the Kievan land is rather vague.

[32] At the time of the Union of Lublin in 1569 the Lithuanian-Rus'ian State merged with Poland into a single political entity known as the *Rzeczpospolita* (the Polish Commonwealth), and Galicia thus became reunited with Volynia and the Kievan land.

centuries[33] and because of the political situation that developed. The ethnically Ukrainian *Galician-Volynian State* ceased to exist in the mid-14th century when one of its component parts — Galicia — fell to Poland. Volynia and the Kievan land fell to the Lithuanians and became part of the *Lithuanian-Rus'ian State*. This is recorded in an undated portion of the *Lithuanian-Rus'ian Chronicle*[34] (erroneously labelled the *West-Russian Chronicle*) and occurred within the reign of Gedimin (1316-1341) for quite a large passage of this chronicle is devoted to the taking of the Volynian-Volodimer' and of Kiev, as well as other Volynian and Kievan towns, by Gedimin. The *Lithuanian-Rus'ian Chronicle* becomes practically our only native source for the study of the use of the terms *Rus'* and *Rus'skaia Zemlia* in the South of the Eastern Slavic territory. These terms do appear in this source, but quite understandably less frequently than in the *Galician-Volynian Chronicle*, since Galicia, Volynia, and the Kievan land had lost their own independent political life. Since, as Hens'ors'kyi had demonstrated, the term *Rus'* was used in the "narrow" ethnic-geographical and *Rus'skaia Zemlia* — in the "wide" administrative-dynastic (political) meanings for both Galicia and Volynia as well as the Kievan land in the 13th century, it is safe to assume that these terms continued to be used in the same meanings for Volynia and the Kievan land in the following two and a half centuries except that now the political body was no longer just the *Rus'skaia Zemlia* (Rus'ian Land) but the *Litovskaia i Rus'skaia Zemlia* (Lithuanian and Rus'ian Land) as documented by the *Lithuanian-Rus'ian Chronicle*.[35] In addition to the Ukrainian Volynian and Kievan lands, the *Lithuanian-Rus'ian State* also included Belorussian lands, to which the term *Rus'kaia Zemlia*, one would also assume, continued to apply in the same "wide" administrative — dynastic (political) sense as it originally applied to all lands which the Kievan princes colonized except that now these Belorussian lands together with the Ukrainian Volynian and Kievan lands became a component part of a larger political whole. This component part continued using the old political designation *Rus'skaia Zemlia*. The chronicle also carries a reference to Galicia (since the mid 14th century — a part of the Polish Crown) as the *Rus'koe (Rus'ke) Pan'stvo*[36] (Rus'ian State). What is interesting, however, is the fact that in this very same *Lithuanian-Rus'ian Chronicle* Muscovy is rendered *only* by the terms *Moscow* and the *Muscovite land*:

(1) under the years 1508-1509 of the *Rachinskii*[37] copy: ... Hlinskii[38] ... zbiral pryiateli... tak z *Rusi* jako z Litvy... z"ekhal do Moskvy z" skarby i z pryiately svoimi do kniazia velikoho Moskovskoho

---

[33] Myshko, D., "Zvidky pishla nazva 'Ukraina' ", *Ukrains'kyi istorychnyi zhurnal*, Kiev, 1966, No. 7, p. 43.

[34] *Zapadnorusskiia lětopisi, PSRL*, vol. 17, St. Petersburg, 1907, pp. 101-104.

[35] Ibid., p. 275.

[36] Ibid., p. 346.

[37] Ibid., pp. 344-345.

[38] The Cyrillic letter *г* is now transliterated by the Latin *h*, since the Latin *g* is rendered by the Cyrillic *кг*.

Vasil'ia Ivanovicha i mnoho w tot chas zamkov" Ruskikh podali velikomu kniaziu Moskovskomu (... Hlinskii... collected friends... both *in Rus'* and in Lithuania... [and then] went to Moscow with his treasures and friends to the Grand-Prince of Moscow Vasilii Ivanovich, and many Rus'ian castles did pass at that time into the hands of the Grand-Prince of Moscow) ... Zhygimont vzhe zamki Ruskie uspokoivshy... hetmana Litovskoh[o] Kishku v zemliu Moskov"skuiu z voiskom" ... poslal (Having already pacified the Rus'ian castles, Zhygimont [Sigismund] ... sent the Lithuanian hetman Kishka with an army into the Muscovite land).

(2) under the year 1508 of the *Evreinovskii*[39] copy: ... i korol Zhigimont" sobrav" voisko Litovskoe poslal za kniazem" Mikhailom Hlinskim... i Hlinskii... poshol iz horodov Ruskikh k Moskvě (Having gathered together the Lithuanian army, king Sigismund sent [it] after Prince Mikhailo Hlinskii... and Hlinskii left the Rus'ian cities for Moscow).

(3) under the year 1377 of the same[40] copy, where Lithuanian prince Olgerd speaks thus to Prince Dimitrii Ivanovich of Moscow:
... khochiu pod horodom tvoim Moskvoiu kopie svoe prikloniti, a tu slavu uchiniti, chto velikii kniaz' Litovskii i Ruskii[41] i Zhemoittskii Olgerd" kopie svoe pod Moskvoiu priklonil (... I wish to lean my spear against your city of Moscow and acquire such glory [that it be known] that Olgerd, the Grand-Prince of Lithuania, Rus', and Zhemoit'[42] had leaned his spear against [the walls of] Moscow).

(4) under the year 1500 of the *Rachinskii*[43] copy:
... velikii kniaz' Moskovskii voeval Ruskuiu zemliu, i kniaz' velikii Litovskii Aleksandro (sic!) poslal voisko svoe Litovskoe... (... the Grand-Prince of Moscow waged war on the Rus'ian land and Aleksandr, the Grand-Prince of Lithuania, sent his army [against him] ...)

Under the year 1512 of the same[44] copy we find a reference to Galicia:

(1) Kniaz' velikii Moskovskii Vasilei zabyvshy peremiria i prysiahi svoee do pan"stva Ruskoho voisko svoe vsylal" i shkody nepryiatel'skim" obychaem" chynil... (The Grand Prince of Moscow Vasilii having forgotten the truce and his pledge to the Rus'ian State [Galicia] would send his army and inflict [great] damages in a hostile fashion).

In the final period of this investigation — from 1569 (the Union of Lublin) until 1654, the fateful treaty of Pereiaslav by which Russia gained

[39] *Zapadnorusskiia lětopisi*, pp. 402-403.

[40] Ibid., p. 378.

[41] This word is found in the form Rus'kii in the *Uvarskii* copy under the year 1431 p. 102: ... khochiu vam' povedati o velikom' kniazi Oleksandre Vitovtě, Litovs'skom' i Rus'kom... (I wish to tell you about Grand-Prince Oleksandr Vitovt of Lithuania and Rus').

[42] A Lithuanian principality.

[43] *Zapadnorusskiia lětopisi*, p. 342.

[44] Ibid., p. 346.

control over Ukrainian lands — I have used the *Lviv* and *Ostrih* chronicles[45], *Suprasl' Codex*[46] (not to be confused with the *Suprasl' Chronicle*) and two collections of documents from Khmel'nyts'kyi's war of Ukrainian liberation[47] for the study of the use of the terms *Rus'* and *Rus'skaia Zemlia*. According to these documents *Rus'skaia Zemlia* no longer carried any political meaning as in the preceding periods and in fact almost completely disappeared from usage. This is to be expected for the *Lithuanian-Rus'ian State* was absorbed by the *Rzeczpospolita (The Polish Commonwealth)* — the single political entity for Poles, Lithuanians, Ukrainians, and Belorussians. Consequently, the term was found only once in the *Ostrih Chronicle*[48] simply as the land inhabited by the Rus'ians:

1616... Potom Korets'kyi prosyl inokov, aby ieho[49] otprovadyly do Rus'koi zemli (Then Korets'kyi asked the monks to lead him back to the Rus'ian land).

In this period the Belorussian lands appear as *Biała Rus'* (White Rus') while Ukrainian lands — the Kievan, Volynian, and Galician lands of the preceding periods — now appear under several names, for in the *Rzeczpospolita* they became subdivided into smaller administrative units called *voevodstva*. Thus, for example, when we find the term Volyn', it is equivalent to the Volynian *voevodstvo* and smaller in size compared to the old *Volynian land*.

We also find that for all of these Ukrainian lands *taken as a whole* the term *Rus'* is used in a geographical-political sense as opposed to Poland and Muscovy:

(1) June 19, 1651 (Document No. 190)[50]

... a Chmielnicki destinacjami swymi posiadać obiecuje w tym roku Ruś i Polskę (and Khmel'nyts'kyi this year has every intention of taking Rus' and Poland).

(2) Beginning of March, 1654 (Document No. 290)[51]

— in a conversation between the Polish envoy Mikołaj Bieganowski and the Turkish basha of Silistria, with Bieganowski speaking: ... bo nietylkoRuś i Moskwa. ale świat niechaj się na nas oburzy, my wszy(s)tkim tym wytrzymamy (... for if not only Rus' and Muscovy but the whole world goes against us, we will withstand all of them).

Ruś and *naród Ruski* is also used in an ethnic sense to designate Ukrainians on all Ukrainian lands *both in* the *Ukraina* (Ukraine) — a geographical term used in a new meaning for the *voevodstva* of Kiev, Braslav (Bratslav), and Chernyhiv (which is almost the same *Kievan land*

---

[45] Bevzo, O., *L'vivs'kyi litopys i Ostroz'kyi litopysets'*, Kiev, 1971.

[46] *Chteniia v Imperatorskom" obshchestve Istorii i Drevnostei Rossiiskikh*, Bk. 2, Moscov, 1879 (For this reference I am indebted to Prof. Labunka of LaSalle College.)

[47] A. N. URSR, *Dokumenty Bohdana Khmel'nyts'koho 1648-1657*, Kiev, 1961; A. N. USSR, *Dokumenty ob osvoboditel'noi voine ukrainskogo naroda*, Kiev, 1965.

[48] Bevzo, p. 133.

[49] From this point onwards Ukrainian Є is rendered as *ie*.

[50] *Dokumenty ob osvoboditel'noi voine*, p. 480.

[51] Ibid., p. 750.

to which the term *Rus'* originally applied — a problem still to be resolved by historians!) and *outside the Ukraina*. This is supported by the examples which follow as well as an interesting slip in the translation of one of the Polish documents which will be discussed immediately after these examples:

(1) 1630 (*Lviv Chronicle*)[52] ... Zholnire do Kyeva pryikhaly s tym intentom, aby vprod kozakov, a zatym vo vshystkoi Ukraini *rus'* vystynaty azh do Moskvy (... the [Polish] soldiers came to Kiev with the intention of massacring first the Kozaks[53] and then the *Rus'* [ians] in all of Ukraine as far as Muscovy).

(2) 1648 (*Lviv Chronicle*)[54] ... I ustupyl Khmel'nyts'kyi zo vsim voiskom na Ukrainu, upomynaiuchy shliakhtu universalom svoim, aby *rusi*, poddanykh svoikh ne hubyly, scho i korol' mandatom svoim podtverdyl bul (and Khmel'nyts'kyi retreated with all of his army to Ukraine, warning the [Polish] nobility with his edict not to kill their subjects the *Rus'* [ians] which the [Polish] king had confirmed by his mandate).

(3) 1649 (*Lviv Chronicle*, within an enumeration of the major points of the Zboriv Agreement on Aug. 18, 1649, between the Ukrainian Zaporozhian Host and the Polish king Jan Kazimierz).[55] ... 3. Aby ot Dnistra po Braslav i inshii mista, prosto lezhachii do Dnipra azh i ot Dnipra do hranyts' Moskovs'kykh, vse kozaky buly, hde nihdy zhovnir stoiaty ne maiet.
4. Aby voievoda kyivs'kyi zavshe *rusyn* bul i vsi uriadnykove v Kyivs'kom, Braslavs'kom i Chernihovs'kom voievodstvakh *rus'* buly. (... 3. That from the Dniester as far as Braslav and other cities lying in a direct line to the very Dnieper and from the Dnieper to the Muscovite borders there always be Kozaks and a [Polish] soldier never set foot there. 4. That the Kievan voyevoda always be a Rus'ian and all the officials of the voyevodstva of Kiev, Braslav, and Chernyhiv be Rus' [ians].)

(4) 1580 (*Suprasl' Codex*)[56] ... Takzhe i my bednaia Rus' malo ne v takoi zhe nevoli, u prenahabaniu Rimian" buduchi, horuiem, a sviatoho predaniia pravoslavnyia very derzhimo. (Thus, we too, poor Rus' [ians] grieve [greatly], being held in almost the same kind of servitude and contempt by Roman [Catholics], but we keep our Orthodox faith of sacred traditions.)

(5) June 8, 1648 (Document No. 17)[57]
Już się książęciem kijowskim i ruskim tytułuje... *Ruś* wszystka

---

[52] Bevzo, p. 105.

[53] That the Kozaks here simply represent the military organization of the Rus' [ians], and the Rus' [ians] — the non-military population can be seen from the previously discussed *Ermolaev* copy where the Kozaks are equated with Rus' [ians]: ... na Zaporozhu Grechenniki meshkali, a teper" Kozaki Rus' (... the Greeks used to live at Zaporozhe, but now the Kozaks-Rus' [ians] — live there) *Ipat'evskaia letopis', Raznochteniia*, p. 82.

[54] Bevzo, p. 122.

[55] Ibid., p. 124.

[56] *Chteniia*, p. 40.

[57] *Dokumenty ob osvoboditel'noi voine*, p. 43.

do niego deficit od nas ([Khmel'nyts'kyi] already calls himself the Prince of Kiev and Rus'... and all of Rus' deserts us and flocks to him).

(6) September 23, 1648 (Document No. 46)[58]
Ruś sama wszy(s)tka po samo przedmieście lwowskie na głowę już została (All the Rus' [ians] as far as the suburbs of Lviv have risen up in arms.)

(7) February 14 (24)[59], 1649 (Document No. 50)[60]
In addition to the term *naród Ruski* as a designation for Ukrainians, we find in the following example also the term *Rus*, used in the geographical-political sense as opposed to Poland noted already in our discussion:
Władyctwa i wszy(s)tkie cerkwie aby przy narodzie ruskim wszędzie w Koronie i Litwie zostawały. Imienia unii żeby nie było, tylko rzymski i grecki zakon, tak jako się zjednoczyła *Ruś* z Polską (That all properties and churches in the [Polish] Crown and Lithuania remain in possession of the Rus'ian nation. That the name of the Union [with Rome of 1596] not even be mentioned, only the Roman and Greek law, as it was when Rus' became joined with Poland)...
... Także metropolita nasz kijowski żeby miał miejsce w senacie króla j. mci., żebyśmy przynajmniej trzech senatorów, między duchownemi metropolitę, między swieckimi wojewodę i kasztelana kijowskiego *Ruś* mieli w senacie dla przestrzegania wiary naszej i praw narodu ruskiego (Also our Kievan Metropolitan should have a seat in the Senate of His Majesty the [Polish] king and we Rus' [ians] should have at least three Senators: [from] among the clergy — the Metropolitan, and [from] the laity — the voevoda and castellan of Kiev, who would defend our faith and the rights of the Rus'ian nation in the Senate).

(8) January 13, 1652 (Document No. 243)[61]
... chciał... ze wszystkim narodem Ruskim poddać się cesarzowi tureckiemu ([Khmel'nyts'kyj]... wanted to submit to the Turkish Sultan with the entire Rus'ian nation).

In the Polish letters which comprise the *Dokumenty ob osvoboditel'noi voine ukrainskogo naroda* (Documents about the War of Liberation of the Ukrainian Nation), from which some of the examples cited above were taken, the Polish term *Ruski* (Rus'ian) with one significant exception (example No. 8 cited above) is consistently rendered in the accompanying Russian translations by the term *russkii* (Russian). The ridiculousness of this rendering can be seen from document No. 121 on page 325 of this collection addressed to Prince Ivan Vyshnevets'kyi, who as a result of the translation becomes a Russian. In the one significant exception — Document No. 243 — the Polish *Ruski* is correctly translated by the

[58] Ibid., p. 125.
[59] New calendar date in parentheses.
[60] *Dokumenty Bohdana Khmnel'nyts'koho*, pp. 105-106.
[61] *Dokumenty ob osvoditel'noi voine*, p. 631.

Russian *ukrainskii* (Ukrainian).[62] This "slip", like the slips in old texts which told us what the scribes really spoke, is quite clear in defining the Polish term *Ruski* as Ukrainian.

The term *Rus'* as well as *Rus'ke pan'stvo* (the last term was noted already in the Lithuanian-Rus'ian period) are used also to designate Galicia:

(1) 1635 (*Lviv Chronicle*)[63] ... Til'ky v Rus'kom pan'stvi davalykhmo po 30 poborov, a u inshykh storonakh ieshche bol'shei (Only in the Rus'ian State we would give 30 tax units each, and in other lands [voevodstva] even more).

(2) November 28, 1648 (Document No. 2 of "non-authentic"[64] documents)[65]
... A nam pan bóg w nagrodę krzywd naszych większą połowicę królewstwa polskiego, Ukrainę, Białą Ruś, Wołyń, Podole, ze wszy(s)tką Rusią aż po Wisłę pozwolił odebrać do szafunku.
(Because of the wrongs suffered by us, the [good] Lord as a reward allowed us to take possession over the greater half of the Polish Crown — Ukraine, White Rus', Volynia, Podillia, with all of Rus' as far as the Vistula.)

In addition to the term *Moskva* for Muscovy, the sources also know *Moskovs'ke pan'stvo / Państwo Moskiewskie* (The Muscovite State)

(1) 1570 (*Ostrih Chronicle*)[66]
Avhust krol'... bul... v pan'stvi Moskovs'kom ([Sigismund II] Augustus was in Muscovy).

(2) Beginning of April, 1649 (Document No. 77)[67]
A jeśliby tego car nie uczynił, tedy chce iść w Państwo Moskiewskie (And if the tsar were not to do this, then [Khmel'nyts'kyi] would go against Muscovy).

Of special interest is the use of the term *Rus'* as a political term for Muscovy in the phrase *vseia Rusii*[68] *samoderzhets'* (Autocrat of all of Rus') as found in the *Dokumenty Bohdana Kmel'nyts'koho 1648-1657* (Documents of Bohdan Khmel'nyts'kyi 1648-1657). That the term applied here only to Muscovy and not the Ukrainian Rus' can be seen from Document No. 43,[69] in which the lands over which the Russian tsar had dominion, are enumerated. Very obviously missing from this long list are any references to the Kievan land — the core of Rus' in the 12th century

---

[62] Ibid., p. 632.

[63] Bevzo, p. 114.

[64] The editors object to this letter because in it Khmelnytskyi expresses the idea of vassalage to Turkey. Yet an authentic document No. 243 from the Polish king Jan Kazimierz in our discussion above expressed the same idea and was considered acceptable!

[65] *Dokumenty Bohdana Khmel'nyts'koho,* p. 627.

[66] Bevzo, p. 127.

[67] *Dokumenty ob osvoboditel'noi voine,* p. 207.

[68] This form can be treated either as a corruption of Rusi or as the regular gen. of Rusiia, based on the Latin rendering of Rus'. In document No. 151 (p. 232) the form is Rosii, based on the Greek rendering of Rus'.

[69] *Dokumenty Bohdana Khmel'nyts'koho*, p. 94.

— and to the Kievan, Volynian, and Galician lands, i.e. Rus' of the 13th century, as already demonstrated previously in our discussion. The term consequently represents more "wishful thinking" than control over *all* of Old Rus'! In addition it must not be forgotten that this title was used first by a Southern — i.e. Ukrainian prince — still in the 13th century, as documented by the *Galician-Volynian Chronicle*:[70]

(1) 6709 (1201) Po smerti zhe velikago kniaza Romana prisnopamiatnago samoderzh'tsa vseia Rusi... (After the death[71] of the Great Prince Roman, the unforgettable Autocrat of all of Rus'...)

And as far as *vseia Rusi* is concerned, it is of ecclesiastical and not political origin. As demonstrated already by Miliukov[72] in 1930, the Metropolitan of Rus' was the religious representative of *all of Rus'* much much sooner than the Muscovite prince attempted to be its political representative, and religious unity did not in any way imply political unity (or for that matter ethnic[73] unity — G. P.) of the entire Eastern Slavic territory.

In Document No. 227[74] we find the phrase *vseia Velikiia i Malyia Rusii* (of Great and Little Rus') as part of the Russian tsar's title — a phrase which is again of ecclesiastical origin. When a separate Metropolitan See was created for Galicia in the 14th century, it was called *Little Rus'* (Mikpa 'Pωσia) by the Greeks,[75] but now immediately after the fateful treaty of 1654 this same term is being used politically — completely out of its original context — to designate *all Ukrainian lands.* As shown by Myshko[76] in 1966 in Kiev, the term *Little Rus'* was used only in ecclesiastical documents from the mid 14th to the mid 15th century *without any political meaning* and designated at first only Galicia and then also Volynia. Since the end of the 15th to the end of the 16th century the term *Little Rus'* practically disappeared from usage!

In retrospect then it is quite clear that in the *ethnic-geographical sense* Rus' is the old designation for modern-day Ukraine and Ukrainians. The *uninterrupted* use of this term on Ukrainian lands from the 12th to the 17th centuries bears witness to this. A century by century tracing of this term on Russian lands was not a concern of this article since the *Kievan, Suzdalian,* and *First Novgorodian* chronicles established that in the 12th and 13th centuries the Northern principalities did not consider themselves Rus'.

La Salle College

---

[70] *Ipat'evskaia letopis',* column 715.

[71] Roman actually died June 19, 1205.

[72] Miliukov, *Ocherki,* vol. 3, p. 42.

[73] That there were ethnic ties among the different principalities of Old Rus' — i.e. of the Rus'ian Empire of the 12th century — was shown already by M. Braichevs'kyi in his *Pokhodzhennia Rusi* (The Origin of Rus'), Kiev, 1968, pp. 190-191, for otherwise it is completely incomprehensible why we have today only three Eastern Slavic nations — Russian, Ukrainian, and Belorussian — and not as many as there were principalities.

[74] *Dokumenty Bohdana Khmel'nyts'koho,* p. 316.

[75] See Miklosich, F., *Acta Patriarchatus Constantinopolitani,* Vienna, 1860, pp. 268, 271.

[76] Myshko, pp. 46-47.

BIBLIOGRAPHY

A. N. URSR, *Dokumenty Bohdana Khmel'nyts'koho 1648-1657,* Kiev, 1961.

A. N. USSR, *Dokumenty ob osvoboditel'noi voine ukrainskogo naroda,* Kiev, 1965.

Bevzo, O., *L'vivs'kyi litopys i Ostroz'kyi litopysets',* Kiev, 1971.

Braichevs'kyi, M., *Pokhodzhennia Rusi,* Kiev, 1968.

Bräuer, H., *Slavische Sprachwissenschaft,* vol. 1, Berlin, 1961.

Chteniia v Imperatorskom" obshchestve Istorii i Drevnostei Rossiiskikh, Bk. 2, Moscow, 1879.

Constantine Porphyrogenitus, *De Administrando Imperio* (Greek text edited by Gy. Moravscik, Eng. transl. R. Jenkins), vol. 1, Budapest, 1949.

Davydenko, V. (transl.), *Istoriia Rusiv,* New York, 1956.

Dmytryshyn, B., *Medieval Russia: A Source Book 900-1700,* New York, 1967.

Florinsky, N., *Russia — A History and an Interpretation,* vol. 1, New York, 1953.

Hens'ors'kyi, A., *Halyts'ko-Volyns'kyi litopys (Protses skladannia: redaktsii i redaktory),* Kiev, 1958.

Ioannis Dlugossi seu Longini, *Historia Polonica,* Lipsiae, Sumtibus, I. L. Gleditschii, 1711-12.

Ipat'evskaia letopis', PSRL, vol. 2, Moscow, 1962.

Istoriia Rusov" ili Maloi Rossii, sochinenie Georgiia Koniskago Arkhiepiskopa Beloruskago, Moscow, 1846.

Lavrent'evskaia letopis' i Suzdal'skaia letopis' po Akademicheskomu spisku, PSRL vol. 1, Moskow, 1962.

Miklosich, F., *Acta Patriarchatus Constantinopolitani,* Vienna, 1860.

Miliukov, P., *Ocherki po istorii russkoi kul'tury,* vol. 3, Paris, 1930.

Myshko, D., "Zvidky pishla nazva 'Ukraina'", *Ukrains'kyi istorychnyi zhurnal,* No. 7, Kiev, 1966.

Novgorodskaia pervaia letopis', starshego i mladshego izvodov, Moscow, 1950.

Paszkiewicz, H., *The Origin of Russia,* London, 1954.

Perfecky, G. "Studies on the Galician-Volynian Chronicle", *Annals of the Ukrainian Academy of Arts and Sciences in the U. S.,* vol. XII, New York, 1972.

Perfecky, G., *The Hypatian Codex, Part Two: The Galician-Volynian Chronicle — An Annotated Translation,* Munich, 1973.

Riasanovsky, N., *A History of Russia,* London, 1969.

Rockhill, W., *The Journey of William Rubruck to the Eastern Parts of the World, 1253-55, as Narrated by Himself With Two Accounts of the Earlier Journey of John of Pian de Carpine,* London, 1900.

Shakhmatov, A., *Povest' vremennykh let,* St. Petersburg, 1916.

Tikhomirov, M., "Proiskhozhdenie nazvanii 'Rus' i 'Russkaia zemlia'" — *Sovetskaia Etnografiia — Sbornik statei Instituta Etnografii A. N. SSSR,* vol. VI-VII, Moscow, 1947.

Zapadnorusskiia lětopisi, PSRL, vol. 17, St. Petersburg, 1907.

AUS DEM NIKOLAUSKULTE IN DER VOLKLORISTISCHEN UND RELIGIÖSEN LITERATUR IN DER UKRAINE*

Wasyl Jaszczun

In diesem Artikel versuchte ich die Geschichtlichkeit der Gestalt des heiligen Nikolaus und die Entstehung seines Kultes auf ukrainischem Boden zu besprechen.

Wir besitzen nur sehr spärliche geschichliche Angaben über das Leben dieses Heiligen. Daher war seine Person stets in einen undurchsichtigen Nebelschleier gehüllt und bildete ein fruchtbares Feld für die Entstehung zahlloser Legenden.

Nach Karl Fissen soll Nikolaus von Myra unter Kaiser Konstantin (323-337) gelebt, am Konzil von Nizäa (325) teilgenommen haben und am 6. Dezember 343 gestorben sein. [1] Aus dem Lexikon von Johann Stadler erfahren wir, dass der hl. Nikolaus laut glaubwürdigen Quellen in Patara in Lykien geboren sei.[2] Nach Jacobus de Veragine wurde der hl. Nikolaus in der Stadt Patara geboren und hatte eine reiche und fromme Verwandschaft. Sein Vater hiess Epiphanius und seine Mutter Johanna. Nachdem Jacobus zählt die Wundertaten auf, die sich noch im Leibesleben des Heiligen und nach seinem Tode zugetragen haben sollen.[3] Karl Meisen dagegen behauptet, dass die geschichtliche Person des hl. Nikolaus ähnlich wie bei den anderen grossen volkstümlichen Heiligengestalten der griechischen Kirche (Theodoros, Demetrios, Georgios) "in undurchdringliches Dunkel gehüllt sei". Gleichzeitig führt er jedoch die Worte Anrichs an, dass es ein metodischer Fehler wäre, die Geschichtlichkeit des Myrensischen Bischofs Nikolaus darum in Abrede zu stellen.[4] Die Verfasser kirchengeschichtlicher Werke, wie Albert Hauk[5] und Karl Krumbacher,[6] erwähnen bloss den Namen des Heiligen. Nach Hauk

---

* Ein kurzer Aufsatz über dieses Thema ist von demselben Verfasser in der Zeitschrift *Dzvony* (no. 3-4, S. 90-95, 1980) veröffentlicht worden.

[1] Karl Fissen, *Das Leben des heiligen Nikolaus in der altfranzösischen Literatur und seine Quellen* (Göttingen, 1921).

[2] Johann Evang. Stadler, *Vollständiges Heiligenlexikon,* 14, S. 547.

[3] Jacobus de Veragine, *Legenda Aurea;* in English translation: *The Golden Legend or Lives of the Saints* as englished by William Caxton (AMS Press, New York, 1973), S. 110 und weiter.

[4] Karl Meisen, *Nikolauskult und Nikolausbrauch im Abendlande,* Heft 9 - 12 (Düsseldorf, 1931), S. 51.

[5] *Kirchengeschichte Deutschlands,* 1 Teil (Leipzig, 1922), S. 185 - 225.

[6] *Geschichte der Byzantinischen Literatur von Justinian bis zum Ende des Oströmischen Reiches 527 - 1453* (München, 1891), S. 411.

wurde der Name des hl. Nikolaus mit einem Glorienschein umgeben. Von vielen Kirchengeschichtlern wird er überhaupt nicht erwähnt.

Die Verfasser der Patrologien umgehen grösstenteils die Frage über die Geschichtlichkeit der Person des hl. Nikolaus: sie setzen die Existenz des Heiligen einfach als Tatsache voraus, sprechen von seiner Anteilnahme am Konzil Nizäa und seiner Rolle als Verteidiger des wahren katholischen Glaubens.

Selten sind auch die Angaben über den Myrensischen Bischof aus Lykien in den weltlichen Geschichtsbüchern, da diese die kirkchlichen Angelegenheiten nur im Zusammenhang mit den staatlich-politischen Ereignissen und gesellschaftlichen Beziehungen behandeln. Die Frage über die Geschichtlichkeit des Bischofs, dessen Verehrung zum Welkult wurde, hat daher in den Geschichtsbüchern nebensächliche Bedeutung. Sie wird von den Erforschern des Nikolauskultes und in den Lebensbeschreibungen des Heiligen nur nebenbei erwähnt.

Um jedoch einer genaueren Aufschluss über die Person des hl. Nikolaus als eine geschichtliche Gestalt zu gewinnen, müssen wir die ältesten Forschungsquellen einer Betrachtung unterziehen. Als ältestes Dokument dieser Art kann die Beschreibung des Lebens und der Wundertaten des hl. Nikolaus durch den Patriarchen Methodios von Konstantinopel (842-846) dienen. In der ältesten lateinischen Übersetzung der Arbeit des Methodios durch Johannes Diaconus heisst es: "Nicolaus ex illustri prosapia ortus civis fuit Patarae urbis quae una ex nobilissimis Lyciae provinciae civitatibus".[7] Der Verfasser äussert sich hier positiv über die Geschichtlichkeit der Person des hl. Nikolaus. Er sagt nicht *videtur* oder *narratur* Nicolaus civis fuisse, sondern Nicolaus civis *fuit*.

Einen klaren Beweis dafür, dass der Bischof von Myra in Lykien eine wahre geschichtliche Person und keine erdachte Gestalt ist, bildet die Tatsache, dass die sterblichen Überreste desselben im Jahre 1087 aus Lykien in Kleinasien nach Bari in Italien überführt wurden. Wir sind im Besitz genauer Angaben über den Verlauf dieses Ereignisses. Im Jahre 1071 verlor Byzanz die Entscheidungsschlacht gegen die Türken bei Mantzikert. Die Sieger drangen in Kleinasien ein. Lykien wurde verwüstet, die Bevölkerung ausgeplündert und vernichtet. Die Bewohner der Stadt Myra flohen in die Berge. Diese Gelegenheit benützten italienische Kaufleute und überführten die Gebeine des Heiligen nach ihrer Heimatstadt Bari. Dieses Ereignis trug sich am 8. Mai 1087 zu. Die Anregung dazu ging von dem Benediktiner Mönch Elias aus. Am 1. Oktober 1089 segnete Papst Urban II (1088 - 1099) den Altar der Kirche zu Ehren des Heiligen. In einem Schriftstück aus der Zeit zwischen 1150 bis 1200 sind sogar die Namen der Expeditionsteilnehmer nach Myra enthalten. Wir finden diese Mitteilung in *Cod. Dipl. Barese V*, Nr. 164, S. 278 ff. Der Name eines Teilnehmer, Leo Pilillus, wird bereits 1105 in einem Schreiben erwähnt, in welchem dieser nach "quinquaginta solidos machalatos" über die Rechte und Privilegien resigniert, die ihm als Expeditionsteilnehmer in der Kirche des hl. Nikolaus in Bari gebührten.

---

[7] Johannes Diaconus, *Vita beati Nicolai episcopi* (Neapel), S. 267.

Die Beschreibung der Überführung der sterblichen Überreste des hl. Nikolaus nach Bari finden wir sowohl in Italien, z.B. von Nikiphorus der Kleriker, von Archidiaconus Johannes, [8] als auch in der Ukraine von einem unbekannten Verfasser, dessen Beschreibung unter dem Titel "9 maja. Slovo pokhval'no na preneseniie moshchei izhe vo sviatych ottca nasheho Nikoly, arkhiiepiskopa mirlikiiskaho" beginnt mit den Worten: "Se nasta bratie [9]. . und die zweite "Miesiatca maia v 9-i den' pamiat' preneseniia moshchei sviataho ottca nasheho Nikoly arkhiiepiskopa myr skaho v Barhrad" mit den Worten:" Prisno ubo . . . .[10]

Da nun derart genaue Angaben über den Verlauf der Überführung der sterblichen Überreste des Myrensischen Bischofs Nikolaus erhalten geblieben sind, und diese Ereignis eine so starke Wiederspielung in der kirchlichen Literatur gefunden hat, so ist wohl anzunehmen, dass ein solches Ereignis sich tatsächlich zugetragen hat. Der hl. Nikolaus ist also eine Gestalt, die der geschichtlichen Wahrheit entspricht. Daher schliesst die Tatsache, dass unsere Kenntnis der Gestalt des Heiligen sich in erster Linie auf legendäre Überlieferungen stützt, keinesfalls die Möglichkeit aus, dass der Bischof Nikolaus von Myra wirklich gelebt hat.

Diese Schlussfolgerung lässt sich leicht an einer Reihe der Beispiele nachweisen. Im ukrainischen Volke, z. B. ist die Legende vom heiligen Andreas (sv. Andrei) verbreitet, der auf den Kiever Bergen ein Kreuz errichtet und den einstigen Ruhm dieses Ortes verkündet haben soll. Inwiefern diese Legende nun auch war sein mag, aber der Apostel Andreas hat tatsächlich gelebt. Ebenso können die Legenden über den hl. Nikolaus sich entweder als reine Phantasiegebilde oder als geschichtliche Wahrheiten erweisen, allein in beiden Fällen bildet geschichtlicher Nikolaus die Person, die den Stoff zur Schaffung der Legenden geliefert hat.

Die Wundertaten des Heiligen brachten ihm den gewaltigen Ruhm, der sich über die gesamte christliche Welt verbreitet hat. Dieser Ruhm fand seinen Ausdruck im literarischen und künstlerischen Schaffen in den verschiedensten Sprachen und Stilepochen. Die Gestalt des Heiligen drang tief in die Seelen der Gläubigen ein, und zwar nicht nur bei einzelnen Gesellschaftsschichten, sondern in allen Ständen, Berufs-und Altersklassen. Diese grossen Erfolge konnte der Heilige nur als geschichtliche Persönlichkeit und nicht als Phantasiegestalt erringen. Jegliche anderen Annahmen waren widersinnig und würden, ob früher oder später, aufgeklärt worden sein und wären aus dem Gesichtskreis des christlichen Glaubens verschwunden. Es trat jedoch genau das Gegenteil einer solchen Annahme ein, die Nikolausverehrung würde zum weiterverbreitesten Heiligenkult.

In der Geschichte begegnen wir ausser dem Myrensischen Nikolaus in Lykien noch einem zweiten gleichnamigen Heiligen, dem Pinarischen

---

[8] Karl Meisen, *Nikolauskult. . . .* (s. Anm. 4), S. 94.

[9] N. Nikol'skii; *Materialy dlia povremennogo spiska russkikh pisatelei i ikh sočinenii X-XI vv. (St. Petersburg, 1906), S. 304.*
In diesem Artikel ist die Transkription der Kongress Bibliothek für die slavischen Worte gebraucht.

[10] *Ibid,* S. 314.

Nikolaus. Aller Wahrscheinlichkeit nach wurde das Leben und Wirken beider gewissermassen in den Überlieferungen durcheinandergewürfelt.

Nikolaus[11] von Myra in Lykien[12] lebte zur Zeit der Kaiser Diokletianus und Konstantin[13] und stammte aus der Stadt Patara[14] der Provinz Lykien in Kleinasien. Seine Eltern Epiphanius und Johanna zeichneten sich durch besondere Frömmigkeit aus und übertrugen dieselbe auch auf ihren Sohn. Als Knabe überstand er um 300 eine schwere Krankheit.[15] Unter dem Kaiser Diokletianus soll er ins Gefängnis geworfen und unter Konstantin wieder befreit worden sein.[16] Sein Oheim Nikolaus war Bischof in Myra. Nach dem Tode des nächstfolgenden Bischofs, Johannes, wurde er zum Bischof von Myra ernannt. Am Konzil Nizäa verteidigte er die "Einingkeit des Vaters und Sohnes" gegen das Ketzertum des Arias. Er wurde schon im Leibesleben durch seine Wundertaten berühmt.[17]

Nikolaus von Pinara war Bischof in der Stadt Pinara, durch die er seinen Beinahmen erhalten hat. Er lebte zur Zeit des Kaisers Justinianus (527-565) und soll Zeuge der Hungersnot in den Jahren 542-544 gewesen sein. Nach der Überlieferung soll er 480 geboren und 564 gestorben sein. Andere Überlieferungen dagegen geben sein Todesjahr mit 699 an.[18] Nikolaus von Pinara soll ebenfalls noch im Leibesleben Wunderstaten vollbracht haben.[19] Er soll im Kloster von Sion begraben worden sein, wo er früher als Abt tätig gewesen war.

Der kirchenslavische Text über das Leben des heiligen Nikolaus, das sog. "Inoho zhitiia" unter dem Titel "6(3) dekabria. Zhitiie i dĕianiie izhe vo sviatykh ottca nasheho Nikoly, arkhiiepiskopa myrlikiiskaho, chudotvortsa i zastupnika rodu khristiianskomu", der mit den Worten

---

[11] In Volksmund klingt der Name auch Nykola, Mykola, Mykolai. Die etymologische Bedeutung dieses Namen ist folgende: ʼ(=Sieg) + laos (=Leute), das ist der Sieg über die Leute, d.h. der Sieg über menschliche Sünden.

[12] In den kirchenslavischen Beschreibungen des Lebens und der Überführung der sterblichen Überreste des hl. Nikolaus finden sich in den Überschriften und einleitenden Sätzen folgende Termine: arkhiepiskop Mir Likiiskikh, arkhiepiskop mirskiia eparkhii, arkhiepiskop miurskyia Lukiia, episkop muristĕi Lukii, otə miur'skaho hrada, otъ mirskaho hrada, otъ Mir, . . . sviataho mirlikiiskaho episkopa, Mir Likyia (N. Nikol'skii, *Materialy . . .*, S. 359-360.)

[13] Die Schilderung des 6. Dezember unter dem Titel "Pamiat' prepodobnoho ottca nasheho Nikoly arkhiiepiskopa miurskyia Lukiia"; beginnt mit den Worten: "V tsarstvo velikaho Konstantina byst' toi velikyi arkhiierei..." Eine andere Schilderung unter dem Titel "Dieianiie sviataho ottca Nikoly arkhiiepiskopa" beginnt also: 'Byst' vo vriemia Konstantina velikaho tsesarai..." (N. Nikol'skii *Materialy...*, S. 363).

[14] Johannes Diaconus, *Vita beati*... (s. Anm. 7), S. 267: "civis fuit Patarae". In den lateinischen Übersetzungen findet man überall "Patara". In der *Vita e Metaphraste et aliis,* collecta a Leonardo Justiniano, I, Lipomanni et apud Surium 6 Dec., S. 182, es beginnt: Pataram scriptores tradunt. In *Materialy* von N. Nikol'skii, S. 368, sagt man: "6.dekabria, zhivot izhe vo sv. ottca nasheho Nikoly arkhiiepiskopa mirlikiiskaho. Parata (Para, Tatara) jest' miesto v zemli Likii, v kotorom sia urodyl sv. Nikolai".

[15] Johann Evang. Stadler (s.Anm. 2), S. 547.

[16] F. A. Brockhaus, *Konversationslexikon,* II, (Leipzig, 1885), S. 243.

[17] Jacobus de Veragine, *Legenda Aurea* (s. Anm. 3), S. 110 und weiter.

[18] Johann Evang. Stadler (s. Anm. 2), S. 547.

[19] Karl Fissen (s. Anm. 1), S. 4.

beginnt: "Vo dni prezhniaia blahovoli Boh vzyskati pisaniia, iezhe ot drevnikh prorok propovedannaia...", entstand (nach den Untersuchungen Arkhimandrit Leonids in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts) nach dem griechischen Urtext, den wir bei Carminius Falconius in seinem Buche *Sancti confessoris et celeberrimi thaumaturgi Nicolai acta primigenia* (Neapoli, 1751) vorfinden.[20] In den beiden Texten sind gewisse Widersprüche über die Persönlichkeiten der beiden gleichnamigen Bischöfe enthalten. Im griechischen Text ist die Rede davon, dass Nikolaus vom Erzbischofs Philippos von Myra zum Bischof von Pinara ernannt wurde; im kirchenslavischen dagegen, dass er vom Erzbischof Philippos "Feletiiskoi mitropoliii" (in anderen Handshriften auch "Tetaliiskoi mitropolii") zum Bischof von Myra bestimmt worden sei. Im griechischen Text heisst es, Nikolaus sei am Mittwoch den 6. Dezember im 13. Indiktionszyklusjahr und im 18. Regierungsjahr des Kaisers Justinianus, unter dem Patriarchen Makarios (von Jerusalem) gestorben; nach der kirchenslavischen Übersetzung dagegen soll er am 6. Dezember der 4. Indiktionsperiode und im 28. Regierungsjahr des Kaisers Konstantins unter dem seeligen Patriarchen Makarios gestorben sein.

Die Anführung des Patriarchen Makarios löst den Widerspruch ebenfalls nicht, da es zwei Patriarchen Makarios von Jerusalem gegeben hat: einer davon lebte zur Zeit Kaiser Konstantins und bekleidete von 313 bis 331 oder 332 einen Bischofsposten, der zweite dagegen zur Zeit des Kaisers Justinianus und bekleidete zweimal einen Bischofsposten, von 546 bis 548 und von 563 bis 574.[21]

Dieser Widerspruch ist darauf zurückzuführen, dass die beiden gleichnamigen Bischöfe aus ein und derselben Provinz stammten, dass beide einen Bischofsposten bekleidet hatten und beide durch ihre Wundertaten, schon während ihres irdischen Lebens berühmt geworden waren. Die Ähnlichkeit der Lebensumstände der beiden Bischöfe führte zu einer Verwechslung ihrer Person sowohl in den geschichtlichen als auch in den legendären Überlieferungen.

* * *

Der Nikolauskult hielt seinen Einzug in Kiev mit der Einführung des Christentums. Die Verehrung des Heiligen hatte schon früher in den liturgischen Texten der griechischen Kirche, in den Heiligenlegenden und Hymnen, die später ins Kirchenslavische übersetzt wurden, feste Gestalt angenommen.

Die Einführung des Christentums stellte einen Wendepunkt in der Geschichte der kulturellen Entwicklung der Ukraine dar. Sowohl der christliche Glaube im allgemeinen als auch der Nikolauskult fanden hier einen fruchtbaren Boden für ihre Verbreitung und Weiterentwicklung. In

[20] N. Nikol'skii (s. Anm. 9), S. 326. Auch M. Golubinskii in *Chteniia v Imperatorskom Obshchestve Istorii i Drevnostei Rossiiskikh pri Moskovskom Universitete,* 4 Buch, B. I, Kap. IV, S. 773.

[21] M. Golubinskii (s. Anm. 20), S. 773.

der Zeit der Übernahme des Kultes hatte die Verehrung des heiligen Nikolaus in der griechischen Kirche bereits ihren Höhepunkt erreicht. Er wurde in einem alle anderen Heiligen, vielleicht die Gottesmutter ausgenommen, weit überragenden Masse verehrt. Daher nimmt es nicht wunder, wenn der Nikolauskult auch in der Ukraine bald festen Fuss fasste. Durch seine Wundertaten, seine Gerechtigkeit, Barmherzigkeit und Liebe fand der Heilige weitgehende Aufnahme im Herzen des zum Christentum bekehrten Volkes. Später wurden die aus Griechenland stammenden lagendären Überlieferungen von den Wundertaten des Heiligen durch auf ukrainischem Boden neu entstandene Legenden bereichert.

Die Verbreitung und Festigung des Nikolauskultes entfällt in erster Linie auf den Ausgang des 9. Jahrhunderts und das 10. und 11. Jahrhundert. Doch besass man in Kiev schon bedeutend früher geringe Kenntnisse über das Leben und die Wundertaten des Heiligen. Der Nikolauskult bildet ein untrennbares Glied des Glaubens an Gott und seine Heiligen und wurde als solches gleichzeitig mit dem Christentum in die Ukraine verpflanzt. Es ist jedoch trotzdem erforderlich, die Ursachen der Entstehung des Kultes genauer zu klären.

Diese Aufgabe wäre bedeutend erleichtert, wenn es in der ostslavischen Mythologie eine Gottheit gäbe, die sich mit der Gestalt des heiligen Nikolaus vergleichen liesse oder wenigstens ähnliche Züge aufweisen würde. Durch Auffindung einer dem Heiligen entsprechenden Gestalt in der heidnischen Mythologie liessen sich die Ursachen der Verbreitung des Nikolauskultes in nachweislich früher Zeit und für seine aussergewöhnlich rasche Entfaltung leichter bestimmen.

Veselovskij sagt hierzu: "Die alten Götter waren nicht immer im halbheidnischen Gedächtnis des Mittelalterlichen Christen verschlossen, sie verbargen sich lediglich unter dem Namen neuer Heiliger, wobei ihre Macht und ihre Züge erhalten blieben".[22] Darnach wären die meisten christlichen Heiligen die gleichen alten heidnischen Götter, die nur das Kleid und den Namen gewechselt hätten. Wenn also nach dieser Behauptung die Mehrheit der Heiligen inhaltlich den heidnischen Göttern entspräche, so müssten vor allem die wichtigsten von ihnen, darunter auch der heilige Nikolaus ihren Prototyp unter diesen Göttern haben. Diese Erklärung hält jedoch der Kritik nicht stand, da sie nicht in der Lage ist, zur Beweisführung konkrete Tatsachen anzugeben.

Unsere Vorfahren hingen wohl noch lange Zeit nach der Einführung des Christentums am altheidnischen Götterglauben, an heidnischen Sitten und Gebräuchen, obwohl sie sich äusserlich zum Christentum bekannt hatten. Man hatte wohl auf Befehl von oben, vom Staate, die Götzenbilder Peruns, Dazhbohs, Stribohs usw. vernichtet, sie aus den Augen des Volkes entfernt, damit sie rascher in Vergessenheit gerieten. Trotzdem aber lebte der alte Glaube, unter dem Einfluss der neuen christlichen Lehre verblasst, besonders in den entlegenen Orten noch lange Zeit weiter.

---

[22] Zitiert nach Anichkov, A. K. Borozdin, Ovsianiko-Kulikovskii, *Istoriia russkoi literatury*, B. I. (Moskau, 1908), S. 42.

Es ist auch verständlich, dass diejenigen Züge der neuen Lehre, die an ähnliche Erscheinungen in den altheidnischen Brauchen erinnerten, einen viel fruchtbaren Boden und raschere und weitere Ausbreitung hätten finden müssen. Es hätte hier lediglich sozusagen ein Personenwechsel stattgefunden. Die Rechte und die Zuständigkeit dagegen hätten sich nicht geändert, sie wären nur von den Erbvätern auf die Erbenkel übergegangen. Es hätte sich also bloss die äussere Form geändert, der Inhalt jedoch wäre derselbe geblieben. Wenn sich daher unter den ostslavischen altheidnischen Göttern eine Gottheit befände, deren Züge mit der Gestalt des heiligen Nikolaus identisch wären, so liesse sich die rasche Verbreitung des Nikolauskultes einfach erklären und der hervorragende Platz des heiligen Nikolaus unter allen übrigen Heiligen wäre leicht zu rechtfertigen. Doch gibt es keinerlei Anhaltspunkte für die Rechtfertigung einer solchen Annahme. In der ostslavischen Mythologie gab es keine einzige Gottheit, die als Wundertäter und Gabenspender bekannt gewesen wäre. Den Gedanken, dass die Gestalt des heiligen Nikolaus in Verbindung zu einer heidnischen Gottheit stehe, brachte zum erstenmal Jakob Grimm zum Ausdruck. Er sagt: "Ich kann mir wohl denken, dass schon im Heidentum der Gottheit, deren Erscheining Glück und Heil verkündigte, ein lustiger Alb oder Zwerg als Diener zur Seite stand und ihre Segnungen dem gemeinen Haufen versinnlichte. In christlicher Zeit mochte man zuerst dem Christkind oder der Mutter Gottes, bei ihrer Gabenspende, einen Heiligen zugesellen, der aber unvermerkt wieder in den alten Kobold und in einen vergröberten ausartete".[23]

Grimms Nachfolger gingen bedeutend weiter, sie griffen seine Vermutung auf und stellten diese als feststehende Tatsache hin. Johann Wilhelm Wolf nennt Wotan, Donar und Froh als diejenigen germanischen Götter, von welchen Züge auf Nikolaus übergegangen seien. Karl Weinhold sagt: "...... Im allgemeinen ist Wuotan-Ruprecht dem heiligen Nikolaus oder Joseph oder auch dem heiligen Petrus gewichen; die Göttin ward durch die heilige Maria, auch wohl durch das Christkind und den Engel verdrängt".[24]

Die gleiche Auffassung vertraten späper eine ganze Reihe deutscher Forscher, wie Karl Simrock und Wilhelm Mannhardt.[25] Letzterer sieht in Ruprecht den ruhmstrahlenden Gott Wodan selbst", dem auch "St. Nikolaus, der kinderfreundliche Bischof von Myra..... seinen Namen hat leihen müssen".[26]

Ignaz von Zingerle versucht die Gestalt des heiligen Nikolaus aus dem Wassermann (Nichus, Nixor, Nix usw.) herzuleiten, die ins Christliche übersetzt in Nikolaus weiterleben soll. Alexander Tille nimmt an, dass die Germanen im Herbste zwei Schlachtzeiten hatten, die eine Anfang November und andere Anfang Dezember. Vielleicht schon vor Einführung des Christentums in Deutschland seien diese beiden Schlachtzeiten als Festzeiten festgelegt worden, deren beide Hochtage dann nach Einführung

[23] Jakob Grimm, *Deutsche Mythologie,* 1 Aufl. (Göttingen, 1835), S. 294.
[24] Zitiert nach Karl Meisen (s. Anm. 4), S. 3.
[25] *Handbuch der deutschen Mythologie,* 6 aufl. (Bonn, 1887), S. 549.
[26] Zitiert nach Karl Meisen (s. Anm. 4), S. 4.

des Christentums den Namen Martintag und Nikolaustag erhalten hätten.[27] Der 11. November und 6. Dezember hätten diesen Namen dann beibehalten.

Die meisten Forscher auf dem Gebiet der germanischen Mythologie versuchen die Gestalt des heiligen Nikolaus mit dem germanischen Wassergot in Einklang zu bringen. Sie schreiben die Züge des genannten Gottes häufig Ruprecht zu und verbinden letzteren mit der Gestalt des heiligen Nikolaus.

Den Deutschen folgten slavische Forscher in Bulgarien, Russland und in der Ukraine. Sie befassten sich jedoch nicht so eingehend mit der Frage über die Einstehung des Nikolauskultes aus der heidnischen Mythologie, wie dieses bei den deutschen Forschern der Fall war. Aus den allgemeinen Ergebnissen dieser Forschungen lassen sich jedoch einzelne Schlussfolgerungen über die Herkunft des Nikolauskultes ziehen.

In den Mitteilungen über Glaube und Sitten des bulgarischen Volkes kommt der Gedanke zum Austruck, dass die Züge des heiligen Nikolaus Überreste aus der heidnischen Zeit aufweisen: "Na sv. Nikola se pripisvat' vsichkitie atributi na iazhicheskogo bozhestvo na moretata i povecheto obichai i viervaniia nego den' so tozhe ostatъtsi otъ onova vreme".[28]

Die Frage über die Entstehung der Heiligenverehrung lässt sich nicht durch Anvendung der vergleichenden Methode Benfejs und Stasovs,[29] nicht durch die Methode Veselovskijs[30] oder ihnen ähnliche Hypothesen, auch nicht durch die sog. Volksmagie Frasers[31] mit positivem Erfolge lösen. Auch die Annahme ist nicht stichhaltig, dass die Gestalt des heiligen Nikolaus ihren Ursprung in der heidnischen Mythologie des Orients habe, von dort nach Griechenland gekommen und hier mit den Zügen des Christlichen Heiligen ausgestattet worden sei; von wo der Kult des Heiligen schon seinen Weg in die Ukraine gefunden habe und an die nationale Eigenart der Ukrainer angepasst worden sei. Der Nikolauskult hat seinen Ursprung im christianisierten Griechenland, er kam von dort teils direkt, teils über Bulgarien in die Ukraine, wo er durch neue einheimische und abendländische Legenden und Apokryphen bereichert wurde. Der Nikolauskult entstand nicht auf heidnischem Boden, sondern ist seinem Wesen nach eine Schöpfung der wunderbedürftigen Frühzeit des Christentums.

Im Orient gibt es keine dem heiligen Nikolaus ähnliche Gestalt unter den nichtchristlichen Gottheiten; dasselbe trifft auch auf die ostslavische heidnische Mythologie zu. Da der Nikolauskult im gesamten Abendlande verbreitet ist, so müsste es daher auch in anderen abendländischen Mythologien einen Prototyp des hl. Nikolaus geben. Doch in keiner dieser Mythologien finden wir eine Gestalt, welche die Hauptzüge des hl. Nikilaus verkörpern würde.

---

[27] *Ibid,* S. 4.

[28] R. Slaveikov, *Bъlgarski narodni obichai i verovaniia,* 1924, S. 146.

[29] E.A. Anichkov u. a. (s. Anm. 22), S. 35, 37.

[30] Das Christentum habe nur durch die Namengebung Anteil, während Inhalt und Komposition dem Heidentum entnommen seinen.

[31] Zitiert nach Anichkov (s. Anm. 22), S. 62.

Wenn es richtig wäre, dass der Nikolauskult aus der heidnischen Mythologie entstanden sei, so müsste er sich bei diesen Völkern schon sehr früh, auf jeden Fall sofort mit der Einführung des Christentums entwickelt haben.[32] Wir sehen jedoch, dass beispielweise in Oberdeutschland das Christentum um die Mitte des 8. Jahrhunderts, in Norddeutschland Anfang des 9. Jahrunderts angenommen wurde, der Nikolauskult aber erst im ausgehenden 10. und beginnenden 11. Jahrhundert seinen Eingang fand. Dieselbe Erscheinung finden wir auch in Frankreich, in den Niederlanden und anderen Ländern Westeuropas vor. Mit Ausnahme Italiens, wo der Brauch schon im 9. Jahrhundert verbreitet war, taucht der Nikolauskult überall im Abendlande zeitlich erst lange nach der Einführung des Christentums auf.

Der heidnische Glaube unserer Vorfahren beschränkte sich nicht auf den Hauptgott Perun und die ihm unterstellten Gottheiten Veles, Dazhboh, Khors, Stryboh und Svorozhits. Neben diesen Gottheiten gab es noch eine bunte Menge von niederen Geistern, die ihren Sitz in Bäumen, Quellen, Pflanzen, Sümpfen, Seen usw. hatten. Der Geisterglaube fand seinen Ausdruck in Sagen und Märchen, von denen Furcht und Schrecken ausgingen und das Volk zum Gebet und zur Opferdarbringung veranlassten. Das einfache Volk suchte im Alltagsleben Schutz bei den Hausgeistern. Daher taucht die Frage auf, ob nicht einzelne Wesenzüge dieses Geisterbrauches in der späteren Heiligenverehrung, insbesondere im Nikolauskult ihren Ausdruck fanden. Bei einer genauen Untersuchung der Frage müssen wir jedoch zur Schlussfolgerung gelangen, dass der Animismus keine wesentlichen Züge im christlichen Heiligenkult hinterlassen hat. Der hl. Nikolaus besitzt keine der Eigenschaften der Wald-, Wasser-, Berg-, Pflanzen- und Sumpfgeister; diese wieder umgekehrt nicht die Eigenschaft, Wundertaten zu vollbringen. Die christliche Kirche verfolgte weiter den Zweck, den heidnischen Glauben mit Hilfe des Staates auszurotten. Nicht nur die heidnischen Gottheiten, sondern alles was mit dem Heidentum in Verbindung stand, wie Götzen, Denkmäler der Volkskunst aus heidnischer Zeit, heidnisches Volksbrauchtum wurden vernichtet. Dazu sagt A. N. Pypin: "Pervym delom kniazia Vladimira bylo nizverzheniie idolov: tak bylo sdelano v Kieve; potom v Novgorode. Pervyie uchiteli christianstva ne udovol'stvovalis' etim unichtozheniem predmetov iazycheskogo kulta i propoveduia novoie ucheniie, otvergli celikom ves' staryi obychai, v kotorom videli predaniie iazychestva".[33]

Die Kirchenvorschriften des Fürsten Vladimirs verbieten zu beten "pod ovinom ili v roshchenii, ili u vody".[34] Allerdings der Götzen- und Geisterglaube lebte im Volke noch lange der Einführung des Christentums fort. Besonders verbreitet war der Aberglaube unter der von den Kulturzentren weit entfernten bäuerlichen Bevölkerung. Sogar im 16.

---

[32] Die Forscher germanischen Mythologie stellten selbst fest: "Nur die in den ersten Jahrhunderten von den Bekehrern mitgebrachten Heiligen können an die Stelle der alten Götter getreten seien" (nach Karl Meisen, S. 3 und weiter).

[33] Zitiert nach Anichkov (s. Anm. 22), S. 16.

[34] *Ibidem*, S. 55.

Jahrhundert hatte man die Überreste des alten Glaubens noch nicht völlig überwunden.

Die einzelne Überreste des heidnischen Götterglaubens haben unter dem einfachen Volke der Ukraine noch lange Zeit nach der Annahme des Christentums weitergelebt. Dieser Glaube galt jedoch nicht mehr bestimmten heidnischen Gottheiten, da letztere unter dem Glanze des stärkeren christlichen Glaubens bereits verblasst waren. Die Kirche verhielt sich zu diesen Überresten aber nicht gleichgültig, sondern bekämpfte und vernichtete sie als etwas Böses, als des "Teufels Werk". Hätte die christliche Kirche einen Teil der heidnischen Bräuche übernommen, so wäre es ihr unmöglich gewesen, den restlichen Teil als des "Teufels Werk" zu stempeln und auszurotten. Der Kult wird vom Glauben geboren. Das Wesen des christlichen Glaubens war von dem des heidnischen völlig verschieden, daher war auch der kultische Brauch als äusserliche Form desselben verschieden. Wäre also der Nikolausbrauch einfach eine heidnische Überlieferung, so würde dieses nicht der Aufmerksamkeit der Kirche entgangen sein. Der Nikolauskult wäre vernichtet worden und hätte keinen Platz in der christlichen Staatsreligion gefunden.

Die Tatsache jedoch, dass der Nikolauskult ebenso wie die Verehrung eines jeden anderen Heiligen von der Kirche selbst verbreitet und gepriesen wurde, ist der beste Beweis dafür, dass seine Verehrung keine wesentlichen Züge der heidnischen Mythologie enthält und ausschliesslich auf christlichem Boden entstanden ist. In seiner Weiterentwicklung auf ukrainischem Boden nahm er ausser seinen ursprünglichen orientalischen Zügen neue aus dem Abendlande und in der Ukraine selbst entstandene an.

Es bliebe jetzt nur noch die Frage zu klären, was die Ursache war, dass gerade der heilige Nikolaus unter dem Volke am beliebsten wurde.

Anichkov vertritt gleich Tille die Ansicht, dass die Gestalten der Heiligen eine Versinnbildlichung der vorchristlichen Volksfeiertage darstellen. Die Volksfeiertage bildeten, zeitlich gesehen, den Volkskalender. Durch die Vermittlung des Kalenders, der ein Erbe griechisch-römischer Kultur darstellt, gelangten reinchristliche Gestalten zur Kenntnis des Volkes. Der Volkskalender macht uns mit einer Reihe derartiger Gestalten bekannt, wie z. B. Karachun, Koliad, Ovsen', Usen' oder Avsen', baba Korizna, Morena, Kostroma, Kostrubon'ko, Rusaliii und Rusalka, Semik und Iarylo. Neben diesen volkstümlichen Namen, sagt Anichkov, sind auch die christlichen zu nennen: Troitsa, Bogoroditsa, sv. Iurii oder Georgii, sv. Nikolai, Iliia prorok und Joan Chrestitiel' (im Volksmund Ivan Kupala).[35] Und weiter heisst es bei Anichkov: "Sblizivshiesia s narodnoiu obriadnost'iu prazdniki byli olitsetvoreny i togda voznikli litsa, nichego obshchego s zhyznennymi voobrazheniiami ne imeiushchie, obrazy sviatykh".

Der Gedanke Anichkovs, dass die christlichen Heiligen eine Versinnbildlichung der Volksfeste darstellen, trägt jedoch einen zu allgemeinen Charakter. Es mag wohl der Wahrheit entsprechen, dass die heidnischen Vorfahren des ukrainischen Volkes in veschiedenen Jahreszeiten

[35] *Ibidem*, A. 74.

Volksfeiern begingen, die mit diesen Jahreszeiten inhaltlich eng verbunden waren. So wurde das Winterfest Koliada, ein Fest Frühlings, das Sommerfest Kupala und das Herbstfest Osen' oder Usen' alljährlich gefeiert, doch waren Inhalt und Ritual dieser Feste von den christlichen völlig verschieden. Die Annahme, dass die christlichen Heiligen mit den Volksfeiertagen identisch seien, entbehrt also jeder nachweisbaren Grundlage. Ebenso lässt sich nicht nachweisen, dass die Volksfeiertage versinnbildlichenden Gestalten, d.h. die christlichen Heiligen, den früheren heidnischen Bräuchen angepasst wurden. Es sind wohl einzelne Volksbräuche aus diesen Feiertagen, wie die Verbrennung des "didukh" in Morgengrauen des zweiten Weihnachtstages als Rest des Festes der Wintersonnenwende oder Koliada oder die Entfachung eines Feuers in der Osternacht als Rest das Frühlingsfestes erhalten geblieben. Diese Bräuche werden jedoch nur vom Volke oder besser gesagt nur von den Dorfburschen gepflegt, sie haben dagegen keinen Platz in der Kirche und in den kirchlichen Schriften und werden vom Volke als nebensächlicher, jeglichen Inhalt entbehrender Brauch angesehen.

Es taucht nun noch eine Frage auf. Welches heidnische Volksfest würde gegebenenfals durch die Gestalt des heiligen Nikolaus versinnbildlicht worden sein? Nicht für jeden Heiligentag lässt sich ein zeitlich entsprechendes Volksfest bestimmen. Es lässt sich beispielweise kein dem 6. Dezember, dem Nikolaustag (prazdnyk zymnoho Mykoly) entsprechender heidnischer Volksfeiertag nachweisen. Dieser Feiertag wurde aus Griechenland übernommen und entspricht zeitlich dem Todestag des Heiligen. Der 9. Mai, der Tag der Überführung der Gebeine des Heiligen (prazdnyk teploho Mykoly) dagegen stimmt aller Wahrscheinlichkeit nach in der Zeit mit einem heidnischen Volksfest überein und versinnbildlicht dieses Fest.

In einer Lebensbeschreibung des heiligen Nikolaus heisst es "Russaliia sv. Nikolaia".[36] "Russaliia" hiess ein bäuerliches Frühlingsfest in heidnischer Zeit. Das Russalienfest wurde also mit dem Namen des Heiligen in Verbindung gebracht. Wahrscheinlich sah man gerade diese Verbindung als die Versinnbildlichung des heidnischen Volksfestes durch den christlichen Heiligen an. Anichkov ist der Meinung, dass der Nikolaustag am 9. Mai in Griechenland schon lange vor der im 11. Jahrhundert stattgefundenen Überführung der Gebeine des Heiligen verbreitet war, und von dort in die Ukraine verpflantzt wurde. In Griechenland kennt man jedoch heute diesen Feiertag nicht. Nach Teofil Kostruba wurzelt dieses Fest ideologisch im Abendlande.[37] N. Baumgarten bezeichnet den Frühjahrs-Nikolaustag als nicht griechisches Fest[38]. Die Versinnbildlichung muss also auf ukrainischem Boden stattgefunden haben. Formell wurde dieses Fest mit der Überführung der sterblichen Überreste des Heiligen nach Bari verknüpft, obwohl es zeitlich schon viel früher bekannt war. Die Heiligenverehrung ist sogar schon vor der Einführung

---

[36] *Ibidem*, S. 15.

[37] Teofil' Kostruba, *Vira nashykh predkiv* (Lviv, 1941), S. 20.

[38] N. Baumgarten, "Sv. Volodymyr i khreshchennia Rusy" in *Bohosloviia, B. IX, 1* - Buch (Lviv, 1931), S. 132.

des Christentums im Kiever Staate bekannt gewesen. Das Stratelatenwunder oder die Erretnung der drei tapferen Männer vom Tode durch den heiligen Nikolaus, wie auch andere Wundertaten des Heiligen, stärkten den Glauben an den wahren Christengott. Es ist daher leicht verständlich, dass man sich in allen Nöten um Beistand an Gott über Vermittlung des Heiligen wandte. Besonders mag dieses jedoch in solchen Angelegenheiten der Fall gewesen sein, die alle Bevölkreungsschichten und Alterklassen angingen. Eine solche Angelegenheit bildete in der Ukraine die Landwirtschaft.[39] Von einer guten oder schlechten Ernte hing der Lebensunterhalt nicht nur der bäuerlichen, sondern auch der städtischen Bevölkerung ab.[40] Die Hilfe in dieser Frage ging daher die Allgemeinheit an. Man erwartete sie daher von dem Helfer aus allen Nöten, dem gütigen Wundertäter, dem heiligen Nikolaus. Er war für das Volk keine abstrakte, erdachte Gestalt, sondern eine Persönlichkeit, die wirklich gelebt hatte, die noch im Leibesleben durch ihre Wundertaten berühmt geworden und von Gott zum Heiligen erwähnt worden war.

Die allgemeine Vorstellung des Volkes über den Heiligen stammt aus Griechenland. Der Glaube an seine Hilfe aus allen Nöten veranlasste daher das Volk, die Zuständigkeit des Heiligen auch auf die Landwirtschaft, besonders auf die Ernte auszudehnen. Der heilige Nikolaus verhalf denjenigen, die ihn darum baten, zu einer guten Ernte. Diese Tätigkeit des Heiligen kommt in folgenden Worten eines weissruthesischen Volksliedes, zum Ausdruck:

Sviataia Mikola, staraia osoba,
Nema ioho vdoma, pishov u polie.
Po mezham khodit', zhyto rodit'[41]

In einer Koliada heisst es:

S'vityi Nykola
Za pluhom khodyt'[42]

Diese ursprüngliche Bedeutung der Gestalt des heiligen Nikolaus in der Ukraine, die auf Grund der "Versinnbildlichung" entstanden ist und als Ursache der Ausbreitung des Nikolausbrauches gedient haben mochte, fand lange vor der Überführung der sterblichen Überreste des Heiligen aus Myra in Lykien nach Bari ihren Eingang. Die kirchliche Literatur legte das Schwergewicht gerade auf diese Überführung der sterblichen Überreste und die damit im Zusammenhang stehenden Wundertaten des Heiligen. Die ursprüngliche Bedeutung des Nikolauskultes wurde in den Hintergrund gedrängt, teils auf den hl. Georg, teils auf den Propheten Elias übertragen. Letzteres wird von der Tatsache bestätigt, dass die ursprüngliche Funktion des Heiligen, das Gedeihen des Getreides, die unter dem Volke spontan sich verbreitet hatte, in der liturgischen Texten und in der kirchlichen Literatur nirgends erwähnt wird. Dieses lässt sich damit erklären, dass die ersten Kirchenschriften Übersetzungen

---

[39] Die Ukrainer sind ein vorwiegend Ackerbau treibendes Volk gevesen.
[40] In dieser Zeit war das Handwerk auch noch in den Städten schwach entwickelt.
[41] Anichkov (s. Anm. 22), S. 75.
[42] Filiaret Kolessa, *Ohliad ukrains'ko-rus'koï narodnoï poeziï* (Lviv, 1905), S. 17 - 18.

griechischer Originaltexte oder Nachahmungen letzterer waren. Da in den Originaltexten die Zuständigkeit des hl. Nikolaus für das Wachstum und Gedeihen des Getreides nicht erwähnt wurde, so finden wir darüber auch kein Wort in den Übersetzungen und dieses sowohl in den Texten zum 6. Dezember, als auch zum 9. Mai. Diese Tatsache versucht man noch darauf zurückzuführen, dass die den Liturgien eigenschaltete Verherrlichung der Überführung der sterblichen Überreste des Heiligen ausschlüsslich abendländischen Ursprungs sei. Im Abendlande war der Heilige aber nie als Schutzpatron für das Gedeihen des Getreides zuständig.

Aus dem bisher Gesagten gelangen wir zur Schlussfolgerung, dass aller Wahrscheinlichkeit nach der Nikolauskult auf ukrainischem Boden zuerst unter dem Volke und unter dem Kaufleuten und Recken (druzhynnyky) und zwar lange vor der formellen Annahme durch die Kirche verbreitet war. Nach der Einführung des Christentums erhielt der hl. Nikolaus, aus Grund der kirchenslavischen Übersetzungen der Literatur über das Leben und die Wundertaten des Heiligen, völlig neue Züge. In der Ukraine war der Weg der ursprünglichen Verehrung des Heiligen ein anderer als in Griechenland und im Abendlande. In Griechenland entstand die Verehrung des Heiligen zuerst in den Kirchen, Klöstern und unter der Geistlichkeit, wo der Glaube besonders gepflegt wurde; erst später dagegen fand die Verehrung auch unter den breiten Volksmassen Verbreitung. Eine ähnliche Erscheinung kann man auch im Abendland feststellen. Nach der Überführung der sterblichen Überreste aus Myra nach Bari findet der Nikolauskult seine Verbreitung in den Kirchen und Klöstern und in den oberen Bevölkerungsschichten, dagegen erst später unter dem einfachen Volke. Nur zufällig erscheint in den Quellen die Erwähnung des Nikolauskultes bei den Einwohnern einer Ortschaft in dieser Zeit.[43] Der Nikolauskult nahm seinen Ausgang aus Bari und wurde vom Klerus im damaligen deutsch-römischen Reiche und anderen Ländern Westeuropas verbreitet. Das Volk hatte keinen Anteil an der ursprünglichen Entwicklung des Nikolauskultes. Die Verehrung des Heiligen hatte also in der Ukraine eine andere Grundlage als in Griechenland und im Abendlande; sie hatte ihre ersten Vertreter in einzelnen weltlichen Persönlichkeiten. Selbstverständlich trug diese Verehrung primitiven Charakter, beschränkte sich auf die spärliche Kenntnis einzelner Wundertaten des Heiligen, doch hatte sie nichtsdestoweniger bereits den Glauben gehören. Obwohl dieser Glaube noch schwach war und sich noch nicht vom Banne heidnischer Gottheiten und Brauchtumes freigemacht hatte, so bildete er trotzdem die Grundlage für das spätere Wirken der Kirche. Nach der offiziellen Gründung der Kirche wurde die Verehrung des Heiligen durch neue Legenden aus Griechenland, durch Apokryphen aus Bulgaria und später auch durch Legenden aus dem

[43] *Fontes rerum Bermensium*, I (Bern, 1879), S. 366: In einem Dokument, in dem Graf Wilhelm von Ogo im Jahre 1073 die St. Nikolauskirche in Rougement (Diözese Lausanne) dem Kloster Clun schenkt, wird zur Bestätigung der Schenkungsurkunde hinzufügt "ab incolis eiusdem loci digna celebratur memoria" (d.h. des hl. Nikolaus, W.J.). Zitiert nach Karl Meisen . . . . (s. Anm. 4), S. 93.

Abendlande bereichert. Auf ukrainischem Boden entstanden neue Legenden, Fabel, Märchen usw., die der Heiligengestalt ihren für die Ukraine eigentümlichen Charakter gaben. Der Nikolauskult hatte und hat daher in der Ukraine breitere Anwendung und grössere Bedeutung als im Abendlande und in Griechenland selbst, von wo er seinen Ursprung genommen hat.

University of Pittsburgh

Nachträgliche Werke

Falconius, N.C., ed., *Sancti confessoris pontificis et celeberrimi thaumaturgi Nicolai acta primigenia* (Naples, 1751).

Hrushevs'kyi, Mykhailo, *Istoriia ukrains'koï literatury* (New York, 1959), I, S. 124, 145, 147; II, S. 38, 46, 92-96, 183; IV, S. 157-8, 382-3, 530-1, 552-3, 608-10.

Chubatyi, Mykola, *Istoriia khrystyianstva na Ukraïni* (Rom-New York, 1965), S. 83, 415.

Leonid (Archimandrite), "Zhitiie i chudesa sv. Nikolaia Mirlikiiskago i pokhvala iemu. Issledovaniie dvukh pamiatnikov pis'mennosti XI veka." *Pamiatniki drevnei pis'mennosti i iskusstva* (S. — Peterburg, 1881).

Luzhnycky, Hryhor, *Ukraïns'ka tserkva mizh Skhodom i Zakhodom* (Philadelphia), S. 83-84.

Nahaievs'kyi, Isydor, *Istoriia ryms'kykh vselens'kykh arkhyiereïv* (München, 1964), S. 63, 255.

Tomashiv'kyi, Stepan, *Istoriia cerkvy na Ukraïni,* S. 141-2.

Vozniak, Mykhailo, *Istoriia ukraïns'koï literatury* (Lviv, 1924), S. 319-20.

THE IMPORTANCE OF MYTHOLOGICAL TRADITION IN *THE TALE OF IHOR'S CAMPAIGN*

Volodymyr Zyla

In the cultural spectrum of man, myth has been one of the great contributing factors in the development of human thought. Myths relate events and give accounts of gods or other extraordinary beings, the very first people or specific great men who changed the human condition. Therefore their function in tradition, especially in literature, cannot be overestimated. Mythical themes and images serve as the creative forces and influence the cultural and artistic development of our society.

The term mythology is used among Slavic people in two distinct ways. It is the study of myth and the body of myths as given in a particular cultural tradition. A serious study of myths among the Slavs started in the second half of the nineteenth century. Much information came from the study of the period preceding the introduction of Christianity and later periods from which it also derived some of its interesting and fascinating materials.

The most important evidence for the Kievan Rus' religion is contained in the *Primary Chronicle,* known also as the *Chronicle of Nestor* (1111) and other lesser chronicles; some fragments of pagan customs are preserved in the old Kievan epic *The Tale of Ihor's Campaign* which dates from the twelfth century, and in other old religious and non-religious writings.

Mention of the religion of eastern and southern Slavs is also made in the works of the Greek historian Procopios of Caesarea (sixth century) and of the Arabian travellers al-Masudi and Ibrahim (tenth and twelfth centuries). Allusions to ancient Slavic pagan rites and idolatry are found in the medieval encyclopaedias which were translated from Greek and Byzantine originals.

The above-mentioned accounts of the mythology of the ancient Slavs are supplemented by old traditions which still live among the people. Many old legends from the past survived since even after their conversion to Christianity the common folk clung to their pagan beliefs. Furthermore, many ancient tales contain distinct traces of earlier pagan beliefs and many traditions which can be called mythological in their origin and used with authority that is implied rather than stated. Although it is difficult to speak in detail about the original function of many myths when they were alive in oral tradition, it is easy to understand the importance that they have for literary artists and to see their function in

literature. It is also often difficult to interpret them and to find their universal meaning, but even then their function remains undiminished, and they continue to serve as meaningful symbolic communication of certain extraordinary events.

Before I begin discussing the importance of Slavic mythological tradition in *The Tale of Ihor's Campaign,* I would like to make some basic comments about its historical background, as well as about the epic and its author. On April 23, 1185, Prince Ihor Sviatoslavych of Novhorod Sivers'kyi, together with his brother, nephew, and son, set out for the steppes beyond the River Donets' at the head of an army to fight the Polovetsians, known also as Cumans, that were ravaging border towns near the Black Sea. Despite the bad omen of a solar eclipse that occurred on May 1, Ihor led his men to victory in the first battle, on Friday, May 10. Overconfident, however, because of his initial achievement, he pushed too far, and on May 12 the four princes were defeated and taken captive. The campaign itself was of lesser historical importance, when compared with similar campaigns undertaken by other princes of Rus', but it became immortalized in a literary masterpiece — an epic poem. Its author is still unknown, but from tradition we learn that he probably was a member of Ihor's retinue of this ill-fated venture. The poem, one can assume, was written in the year 1187. The epic can be divided into the following twelve parts: (1) The Beginning; (2) Ihor's Preparations for the Campaign; (3) The Campaign Itself; (4) The First Day of Battle and a Night of Rest followed by Another Battle; (5) Recollection of the Wars of Oleh Sviatoslavych; (6) The Defeat of the Armies and the Great Sorrow of the Rus' Land; (7) The Dream of Sviatoslav and his Talk with the Boiars; (8) The Golden Word of Sviatoslav and his Appeal for Princely Unity; (9) The Song of Vseslav; (10) The Lament of Iaroslavna; (11) Ihor's Escape; (12) The Final Praise for Ihor and His Men.[1]

The epic was found in a manuscript (probably of the sixteenth century) of Pskov origin, at the end of the eighteenth century. This manuscript was destroyed by a fire in Moscow during the Napoleonic War in 1812. Suspicions that the text of the epic was forged in the eighteenth century or earlier do not appear to be well founded, for the work does not present any linguistic or historical mistakes. Furthermore, the scanty knowledge of old literature in the eighteenth century would have made such a forgery impossible, and finally there is no reason in forging a poem portraying an unsuccessful campaign.

The epic has many patriotic passages, because "the central idea of it, is that of Rus' as a nation whose interests transcend all others" (p. 25). Some scholars call it "the last expression of the idea of unity of the Rus' Land"[2] by an unknown author of the poem "whose fearlessness, morality, and artistic genius place him in the forefront of the great men of early Rus'" (p. 25).

[1] *The Tale of the Campaign of Igor,* trans. Robert C. Howes (New York: W. W. Norton, 1973), pp. 29-52. Other references from this work are indicated by page numbers cited parenthetically in the text.

[2] *Ukraine: A Concise Encyclopaedia,* ed. Volodymyr Kubijovych (Toronto: Univ. of Toronto Press, 1963), I, 986.

The poem contains many obscure details, which are sometimes inexplicable. No single character dominates the poem; there is no hero in the classic sense. The princes are depicted as cosmic forces. For example, prince Iaroslav Osmomysl of Halych hurls "supplies across the clouds" (p. 43) and shoots "at the sultan in a distant land" (p. 43).

I hope that this brief introduction to the poem itself and its motifs suffices, so that we can now turn to our main topic — the importance of mythological tradition in the *Tale*. The epic was written some two hundred years after Rus' accepted Christianity in 988, but the Christian references are few. God is mentioned only twice; first the poet says:

And God shows Prince Igor the way
From the Polovetsian Land. (p. 49)

On the second occasion the poet says:

Not the clever one,
Nor the skillful one,
Nor skillful bird,
Shall escape the judgment of God. (p. 47)

We assume, as the other scholars did, that these references belong to the Christian God and not to an unidentified pagan deity. There is no mention of Jesus Christ or of the Saints. The author speaks of Saint Sophia Church in Kiev and in Polotsk and of the Church of the Holy Mother of God of Pyrohoshcha in Kiev, but these references are rather coincidental and do not contribute to the religious problems or religious ideology. After all, during this medieval period, each prince had to defend the Christian state and Church and protect the Christian people. Here this basic Christian concept is missing, and the princes do not perform their sacred responsibility. Someone may ask why? The answer is simple: because the poem is dominated by the pagan beliefs and pagan deities. Mythological images (which in the twelfth century filled the Byzantine and the Western European poetry) appear in the *Tale* not only as deities but also as characteristic forms of poetic ornament. It is possible that these deities were even interpreted euphemistically (as in the works of Malalas or in the *Hypatian Chronicle*) as princes and heroes of older times and were mistakenly considered gods.[3]

As an intellectual of his time the author knew well the tradition and the beliefs of his people. For him, these beliefs and traditions formed the basis of his *Weltanschauung*, and therefore he dwelt in the world of mythology because he liked this world, had deep understanding of it and felt that he ought to contribute to the preservation of these old traditions that were rapidly giving way to Christian views. The mythological world was his world, and therefore the primacy of myths stands out most clearly in the poem. The *Tale* mentions five known pagan gods and refers to Perun, the chief god of the pagan inhabitants of Rus' under another name. This god, as we know from tradition, was held in high esteem by the population and Prince Volodymyr. Perun's wooden idol with a silver

[3] Ibid.

head and a golden beard was set on a hill in front of the prince's palace at Kiev in 980. Volodymyr's uncle Dobrynia, erected a similar image in Novhorod on the River Volkhov. The cult of the Perun in the Kievan Lands originated from the cult of an oak tree, and as such it appears in written documents and in oral tradition. In some legends Perun is depicted as a bad deity and is known as Pekun. But the word itself, Perun or Pekun (Lithuanian Perkunas or Perkuns), meant made of oak, personifying the oak tree or dedicated to the oak tree. This is exactly the same meaning as the Polish scholar A. Brückner,[4] and recently Roman Jakobson[5] associated with the word Perun. According to the Ukrainian scholar of mythology of the *Tale*, Bohdan Krawciw,[6] the author, while mentioning twice the deity Div (or Dyv), meant the god Perun. Krawciw maintains that 'Dyv' in the *Tale* can be considered as a general notion of the word 'god,' as Latin 'deus,' Greek 'zeus,' Lithuanian 'dievas,' and old Indian 'devas.' This last designation passed then to the Iranian and Turkish peoples and became a name of a bad god. The passage from the *Tale* 'Div screams from the top of a tree,' in our interpretation, could mean that the god of the heaven and the god of the thunder began to throb inside the top of a sacred oak tree and warn the Rusychi (Ihor's warriors) of the upcoming fight, and then, after Ihor's defeat, the god plunged, in a form of a thunder, to the earth. As is well known, linguists tend to prove that the word 'god' is of a recent formation and replaced among Slavs an older name. This older name was 'Dyv.' "[7] Krawciw's assumptions are well supported by a passage from Ihor's treaty with the Byzantines in 945, especially by the formula directed against those who should violate the treaty itself: "Let them never receive aid either from *God* or from *Perun*; let them never have protection from their shields; let them be destroyed by their own swords, arrows, and other weapons; and let them be slaves throughout all time to come."[8] Here the deity is first called "god," or the Slavic "Dyv" and then equated with Perun. Krawciw's view can be supported by another source which states that the old Bulgarian version of the Alexander-romance renders the Greek Zeus by Perun and in the apocryphal *Dialogue of the Three Saints,* Vasilii, when asked, "by whom was thunder created?" replies, "there are two angels of thunder: the Greek Perun and the Jew Khors."[9] This statement clearly points to Perun as the originator of thunder. Thus the *Tale*

[4] Aleksander Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego* (Cracow: Krakowska spółka wydawnicza, 1936), pp. 414-15.

[5] Roman Jakobson, "Slavic Mythology," in *Funk Wagnalls Standard Dictionary of Folklore, Mythology, and Legend,* ed. Maria Leach, II (New York: Funk and Wagnalls Company, 1950), 1026.

[6] Bohdan Krawciw, "Mitolohichnyi svit *Slova o polku Ihorevi,* "*Slovo o polku Ihorevi,* ed. S. Hordyns'kyi (Philadelphia: "Kyiw," 1950), p. 69.

[7] Ibid.

[8] Louis Herbert Gray, ed., *The Mythology of All Races,* III (Boston: Marshall Jones Co., 1918), 293. Italics mine.

[9] Ibid., pp. 294-95.

contains mention of Perun, but under an other name, and the deity appears as the maker of thunder and lightning like Zeus of the Greeks.[10]

The mysterious Troian is mentioned four times in the *Tale*: "Loping along the Troian path" (p. 30), "Gone is the age of Troian" (p. 35), "As a maiden she stepped forth / Into the Troian Land" (p. 32), and "In the seventh age of Troian" (p. 46). Many scholars believe that the deity Troian, as mentioned in the epic, is very uncertain. Some have even tried to derive the adjectival form of this name from the name of the city of Troy. Others believe that it comes from the name of the Roman emperor Traian.[11] The historian George Vernadsky, in his *Kievan Russia,* argues that Troian was "an epithet of Svaroh,"[12] the Slavic sky god. The name Troian also appears in the twelfth-century transcript of one of the apocrypha relating to the activities of the Blessed Virgin ("Khozhdeniie Bohorodytsi po mukam" — The Blessed Virgin's Journey Through Inferno) where Troian heads a group of condemned idols: "Troian, Khors, Veles, Perun."[13]

Some other scholars have tried to derive the name of this deity from Rumanian and South Slavic traditions. There are also scholars who consider the use of the name Troian a mistake and replace it by Boian. V. Perets, in his study *Slovo o polku Ihorevim,* said that references to Troian are "fantastic conjectures in the field of the old Slavic mythology."[14] Therefore, as it stands at present, this name has not been properly explained, but has, on the contrary, become even more illusive. There is a question as to why, with so much work done, there is no positive result. It seems to me that the studies concerning this deity, in the majority of cases, are of a non-comparative nature, and that those that are comparative form their assumptions on the basis of comparisons of Slavic beliefs with those of other people which are already formed and established. Such studies cannot explain involved theories especially, when a scholar does not try to penetrate Slavic mythology for many centuries before the acceptance of Christianity.

To throw a new light on the study of this peculiar deity, we might consider the research of B. Krawciw, to whom we have already referred. He assumes that, during the Trypilian Culture (that of the group of Neolithic tribes of Europe who were noted for pottery decorated with incised or painted spiral bands), on the territory from the Dnipro region to Western Podillia and the upper Buh, a cult of the ox was developed (3000-1000 B. C.). This cult was related to the god of heaven and thunder and was tightly knitted with the cult of the moon.[15]

[10] Krawciw, p. 69. In *The Song of Igor's Campaign,* trans. Vladimir Nabokov (London: Weidenfeld and Nicolson, 1960), the translator insists that "our bard ignores Perun, the Russian Jupiter, whose effigy Vladimir I caused to be drowned in the Dneper" (p. 91).

[11] Nabokov writes: "The Roman emperor and the god seem to have got hopelessly entangled by the time The Song was composed" in *The Song of Igor's Campaign,* p. 90.

[12] George Vernadsky, *Kievan Russia* (New Haven: Yale Univ. Press, 1948), p. 53.

[13] Krawciw, p. 65.

[14] Volodymyr Perets, *Slovo o polku Ihorevim* (Kiev: Ukrains'ka Akademiia Nauk, 1926), p. 147.

[15] Krawciw, p. 64.

In this territory the people maintained that there was a close relationship between stars and men. There were as many men on earth as there were stars in the sky. At his birth each man received a star of his own, and when he died, that star fell to earth, and then the man's soul floated upward to the clouds. There was also a widespread conviction that the luminary of night was the abode of the souls of the departed. These two beliefs bring us to the adoration of the moon and to the popular belief that ascribes to this earth's satellite a great influence upon the growth and development of both the vegetable and the animal worlds.[16] It will be of interest to mention that the moon as a heavenly body plays a significant role in Ukrainian ritual poetry; this role is much greater than that played by the sun.[17]

The association of the ox cult with the moon cult, says Krawciw, came from the fact that an ox has horns and the moon in certain phases appears horny too. Thus we come to the point that, in remote times, horns symbolized heavenly power, and this is verified by the findings of golden horns in the excavations of Trypilian culture and also by the finding in Kuban', Mycenae, and Troy.[18] This cult may help to explain the name of the deity Svaroh, the highest god of heaven, who, according to the historian Procopios, was the god of fire and lightning. The word Svaroh meant originally *sva-rohyi, sviatorohyi, svitlo-rohyi* or sanctified-horn-shaped appearance. The name is found in Sanskrit, where it originally was a synonym for heaven and later became a word to denote heaven itself. We find the second part of the word (*-roh, -rog, -rag*) in Sanskrit, meaning heaven or night moon with the idea of something "hornlike."[19] Some scholars also refer to *Svarozhytsi* or children of Svaroh. There were three of them, whether Svaroh himself was the member of this trinity is a debatable question. Procopios had already mentioned one single god in three persons — god of sun, thunder, and fire. Such a belief in a trinity existed in many ancient religions, and therefore, it cannot be rejected among the Slavs. The question now is, who were these three gods? The answer is Troian, the one mentioned in the *Tale*, despite the fact that the author of the epic does not speak of him as a god. Furthermore, the word Troian, according to *Dictionary of Ukrainian Language* by Borys Hrinchenko, means the father of triplet boys.[20] As already noted, Vernadsky tried to associate this name with *triglav* (having three heads) and proposed to derive it from the number "three." For him Troian was an epithet of Svaroh and meant "the father of three sons," [21] i. e., Dazhboh, Khors, and Stryboh. Thus if one accepts the concept of the trinity, the name of the deity Troian becomes obvious; it is well founded in the traditions of the Slavic peoples,

---

[16] *The Mythology of All Races,* III, 273.
[17] Krawciw, p. 64.
[18] Ibid.
[19] Ibid., pp. 64-65.
[20] Borys Hrinchenko, *Slovar' ukrains'koii movy,* IV (Kiev, 1909), 288.
[21] Vernadsky, p. 53.

especially of Ukrainians, as well as in the lore and religious beliefs of other ethnic groups.

Let us now refer briefly to those four places of the *Tale* where Troian is mentioned. It becomes clear that the statement "loping along the Troian path," cannot be linked, under any circumstances to the road of the Roman Trajan and his ramparts in the Southwestern Ukraine along the River Ros'.[22] Thus according to Krawciw, the "Troian path" is "the path of the nightly wanderings of the holy and hornlike moon-prince — the symbol and the personification of the ruler of heaven, the father of god Svaroh."[23] This explanation fully agrees with the intention of the author when he says:

O Boian, you nightingale of olden times!
When you trilled the glory of these armies,
Darting as a nightingale about the tree of thought,
Flying in your mind against the clouds,
As you move, a song of glory
To days of yore and present days,
Loping along the Troian path,
Across the plains and into the mountains. (p. 30)

What is meant here is not the ability to reach distant places, but the symbolic and traditional wanderings of the Boian, in order to create special poetic images to represent something different from normal reality.

A few pages farther on, the poet says:

Gone is the age of Troian',
And past are the years of Iaroslav.
Gone are wars of Oleg,
Oleg Sviatoslavich. (p. 35)

The author thus tends to recall the golden years of Rus' Land. Since these years were prosperous and successful, they were linked with the highest deity who, in the popular belief, blessed the country and held it under his special patronage. But those years are now gone, and they are only a recollection of the past. They serve as poetical reminiscences, but at the same time they represent a kernel of truth when one recollects the harmonious past and compares it with the quarrelsome present.

The poet sorrowfully recounts:

For now, O brothers,
A time of sorrow has come,
A desolation covers our troops.
Obida has risen up
In the army of the grandson of Dazhboh.

---

[22] Krawciw, p. 65.
[23] Ibid.

As a maiden she stepped forth
Into the Troian Land;
With her swan's wings
She splashed the Blue Sea by the Don.
And splashing, she banished
The times that were fat. (p. 37)

These lines once more testify to Troian's being the highest deity of the Land, its divine ruler and its symbol . His mythological image connects man's world with heaven. It is not a coincidence, but the principal element that justifies and preserves myth as mirror of social and historical relationship.

Finally, let us consider the two most difficult lines of the *Tale* with relation to Troian, where the poet says:

In the seventh age of Troian,
Vseslav cast lots for his beloved maiden. (p. 46)

Robert C. Howes, translator of *The Tale of the Campaign of Igor* gave a very interesting explanation of this passage, when he said: "If the age of Troian was the pagan, pre-Christian age of Russian history, then perhaps the 'seventh age of Troian' signified the end of the pagan era, just as the seventh day was the last day of Creation and was followed by the first day of the history of the world" (p. 46). But he was not sure that this was the correct explanation, for he remarked "but this interpretation is dubious" (p. 46). B. Krawciw took a different approach to this intricate passage. He said: "The divine power was always the ruler of the time, of the centuries and years. One unit of time was even named according to the changes of a heavenly body — the moon. Today we say 'Anno Domini' probably in the same way the years in the past were called 'Divine Years,' or in our case the 'Troian Years,' or the 'Ages of Troian.'"[24] The determination of the seventh millenium in our case is completely logical. The *Tale's* action which portrays the ill-fated campaign of Ihor Sviatoslavych against the Polovetsians took place according to the Biblical calculations in the seventh millenium since the Creation (following the Greeks who placed the Creation 5508 years before the birth of Christ, the year 1185 then corresponds to the year 6693 [5508 + 1185]). When we apply our calculations to Prince Vseslav times (1044-1101) who was referred to in the above passage, we can see that he died in the year 6609 or during the seventh millenium since the Creation. Thus the most difficult problem, that has caused much scholarly debate, seems to be solved reasonably without creating further doubt. Here we can see once more that the specialized studying of myth brings us to generalizations about more than one tradition and therefore requires that we take works from other cultures into account. Thereby the function of myth becomes more important, more universal.

---

[24] Ibid., p. 66.

Probably next to Troian we should place Volos, who is referred to only once in the *Tale* and not mentioned in the *Primary Chronicle*. This deity appears in the tradition under two names, Volos and Veles. In the *Tale* the poet calls the "wise Boyan, grandson of Veles" (p. 30). Volos is the god of cattle, wealth and commerce. The same role is assigned to him in the treaties of 907 by Prince Oleh and 971 by Prince Sviatoslav. As a deity of cattle he is mentioned in the "Life of Volodymyr." When Volodymyr was baptized in 988, he caused the idols of Veles to be thrown in the River Pochaina.[25] But the memory of Veles lived on in the Ukraine for many centuries. It was customary at harvest-time to tie the last handful of ears of wheat into a knot and call it the "plaiting of the beard of Veles," or to leave a handful of ears for "Veles's beard." In some places a piece of bread was put among such ears, probably as a reminiscence of the sacrifices offered to Veles.[26] The Ukrainian historian Mykhailo Hrushevs'kyi considered Veles as a variant deity of Dazhboh, analogous to the Greek Apollo and the Latin Mars.[27] This conception was certainly under the influence of the *Tale*, which sees in this deity the god of wealth and perhaps the "patron of poets and singers" (p. 30). The word Volos or Veles can be derived from the Protoslavic *vols*, *volt*, *volkh*, which in its original meaning, meant *hairy*, *shaggy*, *full of hair*. The Finnish scholar of Slavic mythology V. J. Mansikka, speaking about Veles, alludes to the Biblical Balls (Belial, Beliar, in Greek Belios).[28] William Merritt Sale, in the *Encyclopaedia Britannica*, explains the word "Baal" as a "lord," or "owner," an "owner of hair," a "hairy man," a "winged creature."[29] Thus he is a deity in function similar to Volos or Veles. The deity Volos is often equated with the Greek god Apollo, one of the most versatile deities of the Olympian gods. Apollo was the god of youth, manly beauty, music, and song, a god of prophecy, the protector of flock and herds, the helper and averter of evil, and also the god of righteous punishment. As we can see, there are many similarities between the Slavic Volos or Veles and the Greek Apollo. The author of the epic designates the patronage of poets and singers as function of Veles and relates the "wise Boi an" to Veles by calling the former Veles's grandson. At this point we may ask ourselves, who is then the Boian, sometimes called Baian, or Paian (Paean), so often mentioned in the *Tale*? From mythology we learn that the ancient Greeks also honored Apollo under the names of Paieon or Paean ("healer").'[30] From this information we can see that the name Boian is very old and probably was brought from outside just as the name Paean for Apollo. I am not going to show the relationship between these two names, because this is beyond the scope of

---

[25] *The Mythology of All Races*, III, 300.

[26] Ibid.

[27] Krawciw, p. 66.

[28] V. J. Mansikka, "Die Religion der Ostslawen," I, Quellen, *Folklor Fellows Communications*, 43, No. 10 (1922), 289-90.

[29] William Merritt Sale, "Baal," *Encyclopaedia Britannica* 2 (Chicago: Encyclopaedia Britannica, Inc., 1973), 941.

[30] Dan S. Norton and Peter Rushton, *Classical Myths in English Literature* (New York: Rinehart and Co., Inc., 1952), p. 36.

my work. However, I should like to draw one parallel: if Paean is a name sometimes given to Apollo, then probably Boian is another name for the Volos in reference to his functions with respect to arts, and in particular to poets and singers. B. Krawciw in his thoughtful study goes a step further and assumes that there is a remote possibility of seeing in Boian a concrete mythological person similar to the Greek Paean or a historical person interested in arts.[31]

Regarding the idols which Volodymyr erected in Kiev, mention is made of the statue of Khors (Kh'rs', Khurs, Khros) which stood in the proximity of the Perun. Nothing certain is known about the functions of this deity. From tradition one can assume that the old Kievans saw Khors and Volos as one deity, but under two different names. The historian Tomashevs'kyi, in his *History of the Church in the Ukraine*, says: "on the one hand, there are reasons to see in Khors and Dazhboh two names of the same deity; on the other hand it is not excluded that Khors can be the same deity that we know as Volos."[32] The name Khors can be derived from *urs* (Latin *ursus* 'bear'), *ors*, or *ros*, found in Turkish and Indo-European languages. Its meaning is *hairy*, *shaggy*. Some scholars derived its name from the Greek χρυσός (gold); so originally it may have been simply the name of a golden or gilt idol, erected in Kiev and probably representing Dazhboh. If this is so, then Khors and Dazhboh, in all likelihood, were merely two different names applied to one and the same deity.[33] The passage in the *Tale* throws a new light on the activity of Khors:

From Kiev he loped Tmutorokan',
Arriving before the cock crowed,
Cutting the path of the mighty Khors. (p. 47)

This passage explains how Prince Vsevolod outstripped great Khors (or Horus), here the god of the rising sun. Thus it seems that Khors was the pagan Slavic sun god. Here tradition and the epic do not agree, but rather they expand the scope of Khors's activities. B. Krawciw says that Khors possibly had something in common with the Iranian deity of the sun or that the name of Khors came from one of the designations for Apollo "Chrysokomos," golden-haired or golden-locked. If this assumption has some kernel of truth and Khors is another name for Dazhboh, then the tradition can be stretched to correspond at least partially with the epic.

Dazhboh or Dazhdboh, "deus datur" or god of abundance, as explained by Sobolevskii, Jagić , Niderle and others, is mentioned twice in the *Tale*:

And in them perished
The patrimony of the grandsons of Dazhbog, (p. 35)

and

Obida has risen up
In the army of the grandson of Dazhboh. (p. 37)

[31] Krawciw, p. 67.
[32] Ibid., p. 68.
[33] Jakobson, p. 1027.

In the *Primary Chronicle* Dazhboh appears immediately after Khors under the year 980 in the group of the deities of Volodymyr. The statue of this divinity also stood on a hill in the courtyard of the castle at Kiev, and beside it were the idols of Perun, Khors, Stryboh, and others. The main source explaining the functions of this deity is the *Chronicle* of Ioan Malala which in 1114 became a part of the *Primary Chronicle*. In the old chronicles Dazhboh, is termed as "sun god" and "son of Svaroh." The fact that early Rus' translations render the name of the Greek god Helios by Dazhboh is a clear proof that the deity Dazhboh was worshipped as a god of sun. In the epic the author complies with the tradition and calls the "rusychi" (warriors of Rus'), on two occasions, the grandsons of Dazhboh. Such a designation is easily explicable since, the ancient Kievans often derived their origin from divine beings, thereby adding much to the importance of their social and political stature. Here mythology helped to uphold the spirit of the time when there was little national consciousness and when religious and mythological factors were of great importance, especially in days of crisis.

Stryboh is mentioned in the *Primary Chronicle* immediately after Dazhboh. His idol stood on the hill in Kiev beside that of Perun. Stryboh was probably the god of cold and frost. The epic refers to

...the winds, grandsons of Stribog

which

Blow as arrows from the sea
Against the brave troops of Igor. (p. 34)

Accordingly, many scholars of the mythology of the *Tale* called Stryboh the god of winds, despite the fact, as Krawciw says, "the father of winds does not have to be the god of winds himself."[34] The concept of the winds as a result of cold and frost is easily understood. Stryboh was not a dark deity, or a deity with a dual nature.

All of the deities that the Kievans' forefathers believed in were "straight-forward deities, good and stern, helpful, and deadly."[35] This concept was consistent with the nature of the people who created their deities.

Karna and Zh'lia (Zhelia) also belong to the mythological world of the *Tale*. Their names are usually translated: "And Sorrow gallops through the Russian land / Hurling fire at the people from flaming horns" (p. 37), or as follows "And Lamentation has overrun the Russian land, / shaking the embers in the inglehorn" (in Nabokov's translation). This passage is usually annotated as being disputed, or obscure, and difficult to explain. Some researchers regarded them as corrupted names of Polovetsian Khans Konchak and Gzak (Gza, Kza, Koza). K. G. Mayer considered that Karna meant sorrow, grief, despondency and Zh'lia — pain, suffering; they could also personify sorrow and pain. Howes makes use of Adrianova-Perets, Dmitriiev, and Vinogradova's research and states that "sorrow (the word of the death of a loved one) is personified

[34] Krawciw, p. 70.
[35] Ibid.

as a warrior who hurls Greek fire at the Russian homes from horns (tubes) such as those used by the Greeks and Polovetsians in warfare" (p. 37). I consider that Karna and Zh'lia should not be translated into English, but left in their Slavic original, just as Howes did with the word "obida" (wrong, injustice, offense; pictured here as a mythological maiden with swan's wings), p. 37. The Ukrainian scholar Ivan Ohiienko (Metropolitan Ilarion), in his edition of the *Tale*, explained for the first time that Zhelia or Zh'lia is "some kind of a deity personifying sorrow, grief, sadness, weeping, lamentation upon the dead," and that Karna is also "some deity, perhaps a personification of a punishment, sorrow, weeping, and lamentation."[36] Those words can be adequately explained with the Slavic linguistic material and with the mythological material of the Greeks, Romans, and others. The Dorians of Greece had a god Karneus (Carneus) and a goddess Karneia (Carnea) whom they later identified with Apollo. Karna is also found in the Indian epic *Mahabharata* (The Great Song of Bharaty). Thus Karna was a deity of physical vigour, fighting, war and, finally, death on the battle field. Whereas Zh'lia is a personification of a death. Zh'lia is identical with the old Germanic Hel or with the Indian deity Kali. There is mention of Zhelia in the *Hypatian Chronicle* in 1185.[37] Furthermore, Zhelia in the *Tale* is identical with the Greek Hecate (goddess of the dark of the moon).[38] Therefore she belongs to the deities and together with Karna increases the mythological pantheon of the *Tale of Ihor's Campaign*.

The images and views created by Slavic mythology and preserved in oral tradition and in written documents such as chronicles, lives of princes and apocryphal materials found their distinct place in the great epic. Despite the fact that this mythological material is not very elaborate in the *Tale*, the epic itself assumes certain mythological functions and spells some myths that have enduring appeal to generations. A close look at the mythological world of this epic proves, without doubt, that its deities are older than the princely period of the Kievan Rus', and that they are rooted in the distant past and may be linked with other cultures and other mythologies.

Texas Tech University

---

[36] Ilarion (Mytropolyt), *Slovo pro Ihoriv pokhid* (Winnipeg: The Christian Press, 1949), pp. 185- '86.

[37] Krawciw, p. 72.

[38] *Classical Myths in English Literature*, p. 185.

QUELQUES INFLUENCES THÉMATIQUES D'ÉMILE ZOLA SUR IVAN FRANKO.
(Années 1890)

Boris Hlynsky

De l'aveu même d'Ivan Franko, c'est grâce à Mykhajlo Drahomaniv, alors exilé en Suisse, qu'il fit la connaissance de l'oeuvre d'Emile Zola. En effet, Drahomaniv dans ses lettres de 1875-1876 au journal estudiantin *Druh* de Lviv engageait vivement ses lecteurs à lire les auteurs contemporains. Plus tard, se référant à cette correspondance, Franko écrira à Drahomaniv: "Dans vos lettres [à *Druh*] j'avais saisi seulement qu'il fallait se familiariser avec les écrivains contemporains et je me suis consacré à la lecture de Zola, de Flaubert et de Spielhagen, tout comme auparavant je lisais avec enthousiasme L. Tolstoj, Turgeniev et Pomialovskyj."[1]

En 1876, lorsque paraît l'almanach *Dnistrianka*, publié par "Akademičeskyj kružok" et *Druh*, on y trouve "L'Inondation" de Zola, traduit par Franko d'après le texte russe du *Vestnik Evropy (Messager de l'Europe)* d'août 1875, et qui constitue la première traduction du romancier français en ukrainien. A partir de cette date, le nom de Zola apparaîtra souvent dans ses articles de critique littéraire et les romans de Zola figureront parmi les traductions de Franko. Ce vif intérét de Franko pour la création littéraire de Zola aussi bien que pour ses écrits théoriques aura comme suite une certaine influence du naturaliste français sur l'oeuvre d'Ivan Franko.

L'influence de Zola sur Franko se manifeste dès les premiers ouvrages de celui-ci, notamment les romans tels que *Boa constrictor* (1878, remanié en 1907) et *Boryslav smijet'sia* (*Boryslav rit*) (1881-1882), qui sont écrits dans la manière naturaliste. Dans d'autres ouvrages de Franko, on retrouve certains thèmes de l'oeuvre de Zola.

Ainsi la seconde version de la nouvelle *Ripnyk* (1899) rappelle par son thème *Thérèse Raquin.* Ce roman de Zola présente un adultère qui mène à l'assassinat de Camille, le mari, et aboutit à un mariage insupportable pour les amants coupables, Thérèse Raquin et Laurent. A la différence de Zola, Franko dépeint la liaison entre Hanka, fille non mariée, et Ivan Pivtorak, un ouvrier célibataire. Celui-ci cependant avait promis d'épouser Fruzia, une jeune fille qui porte son enfant. Afin de pouvoir en toute liberté posseder Ivan, Hanka tue Fruzia. Son crime est toutefois vain, car elle

[1] *Tvory* (New York: Knyhospilka, 1956). II—1, 166, dorénavant désigné dans le texte comme *Tvoty.* Les noms propres et titres ukranien et russes sont transliteres selon système international (Système III de J. Thomas Shaw).

n'arrive point à épouser Ivan. Comme chez Zola, le châtiment dans le récit de Franko vient du fait que la coupable doit vivre avec son crime. Dans *Thérèse Raquin,* le souvenir du corps décomposé du mari assassiné empêche Laurent et Thérèse de jouir de leur liberté et les mène lentement au suicide. Dans la nouvelle de Franko le résultat du meurtre est semblable, car Hanka, hantée par la vision de la dépouille de Fruzia, ne réussit point à se faire aimer par Ivan. Comme Thérèse et Laurent, Hanka devient par suite de son crime presque folle et finalement elle est poussée à confesser le meurtre. Remarquons enfin que tout comme Zola, Franko n'étudie point dans *Ripnyk* le remords, mais le détraquement nerveux dont Hanka tombe victime comme conséquence de son crime.

Outre le thème, certains détails de *Ripnyk,* tels que la façon d'assassiner Fruzia — la noyade, la ressemblance des traits physiques et psychologiques de Hanka à ceux de Laurent et la présence quasi physique de la victime aux yeux des meurtriers, nous porte à conclure que Franko s'est inspiré à cet égard de *Thérèse Raquin* de Zola.

C'est également au cours des années 1890, alors que la création litteraire de Franko touchait à sa fin, que l'on décèle dans trois de ses courts ouvrages une influence thématique de deux romans des *Rougon-Macquart.*

Deux pièces de théâtre de Franko, *Budka č. 27 (Poste no. 27),* drame en un acte probablement écrit entre 1893 et 1896 et *Majster Cyrnjak (Maitre Čyrnjak),* comédie en un acte écrite en 1896 rappellent respectivement par leurs thèmes *La Bête humaine* et *Au Bonheur des Dames.*

Dans *Budka č. 27* l'action se déroule dans un poste de garde-barrière, comme celui de Misard à la Croix-de-Maufras, et se termine par un meurtre de vengeance commis par une femme outragée. De même certains détails de la pièce furent sans doute empruntés à *La Bête humaine.*

Le riche paysan Zavada, un veuf d'un certain âge, courtise Zosia, la fille du garde-barrière Seredušč y j Zavada avoue avoir eu dans sa jeunesse des relations avec une jeune fille pauvre, Ksenia. Mais quand Ksenia lui annonça qu'elle était enceinte, Zavada l'abondonna pour une autre. Désespérée, Ksenja tue l'enfant dès qu'il naît. Alors que Zavada se rendait à l'église pour la cérémonie de son mariage, il croisa dans la rue Ksenia que les gendarmes escortaient en prison. Malgré le temps écoulé depuis ce jour-là, Zavada se souvient toujours du regard que lui avait lancé Ksenia: "[. . .] elle me regarda de telle façon, avec de ces yeux, que mon coeur s'est figé, comme glacé. Même aujourd'hui, je ne puis oublier ce regard." *(Tvory, XVII, 286).*

Or dans *La Bête humaine,* Jacques Lentier, victime d'une de ses crises, rejette Flore alors qu'elle est prête à se donner à lui. Blessée dans sa vanité de femme, Flore deviendra dès lors l'adversaire implacable de Jacques, sa haine se manifestant sous forme de regards sévères et perçants. Même le

train lancé à toute vitesse ne peut protéger Jacques et sa maîtresse des yeux de Flore:

> Du plus loin qu'elle [Flore] apercevait la machine, il [Jacques] avait sur lui la sensation de ses yeux ardents. Elle le voyait malgré la fumée, le prenait tout entier, l'accompagnait dans l'éclair de la vitesse, au milieu du tonnerre des roues. Et le train, en même temps, était sondé, transpercé, visité, de la première à la dernière voiture. [2]

L'esprit de vangeance de la femme blessée dans son amour propre parce que rejetée par un homme qu'elle aimait constitue le mobile du meurtre dans *La Bête humaine* et dans le drame de Franko. Dans le cas de Flore la vengeance se transforme en une passion pour la destruction, pourvu que Jacques et Séverine périssent:

> [Flore] ne vivait plus, dans une torture jalouse, que pour les guetter, les voir, [. . .]. Elle avait tant souffert, qu'un soir elle s'était cachée voulant écrire à la justice; [. . .]. Ce n'était même pas une pensée de vengeance, [. . .] c'était un besoin d'en finir et de culbuter tout, comme si le tonnerre les eût balayés. Elle était très fière, plus forte et plus belle que l'autre, convaincue de son bon droit d'être aimée. (*Ibid*., p. 1248)

Ksenia aussi tombe en proie au désir de tuer Zavada:

> Je sens quelque chose d'effroyable, de sinistre et d'insensé qui descend sur moi, la même sensation quand on me transportait de la prison à l'hôpital. Mon Dieu! Accordez-moi encore un jour pour que je puisse lui parler! Que je puisse réunir toutes mes souffrances, toute ma vie gâchée en une parole effroyable, en un seul regard et l'en frapper droit au cœur, comme avec une hache! (*Tvory,* XVII, 298-299)

Quand l'ami de Zosia, Hnat apparaît, Ksenia, l'avertit: "De loin tu lui [à Zavada] ressembles beaucoup, tel qu'il était autrefois. Surtout le cou. Va-t-en, car j'ai envie d'enfoncer mes doigt dans ton cou et de t'étrangler, t'étrangler." (*Ibid*., p. 299)

Caché dans la maison du garde-barrière, Ksenia attend l'arrivée de Zavada et dès qu'il arrive, elle l'empoigne et le tire vers la voie ferrée alors qu'un train approche. Femme forte, comme Flore, elle renverse Zavada et presse sa tête sur le rail, périssant avec son ancient amant.

La façon dont Ksenia tue Zavada et se suicide en même temps suggère que Franko aurait pu avoir à l'esprit le projet que forma Séverine de tuer Roubaud dans la maison de La Croix-de-Maufras puis de placer le corps sur la voie "de manière à ce que le premier train le décapitât." (*R—M,* IV, 1289). Le suicide de Ksenia rappelle le suicide de Flore après sa tentative de tuer Jacques et Séverine en faisant dérailler le train. Flore pénètre dans le tunnel et se laisse décapiter par une locomotive.

---

[2] *Les Rougon-Macquart* (Paris: Gallimard, 1964), IV, 1230, dorénavant désigné dans le texte comme *R-M*.

De *La Bête humaine* nous retrouvons dans la pièce de Franko le thème du mort qui réapparaît aux vivants. Zavada, dont l'affaire avec Ksenia date de vingt ans environ, la croit morte. Ksenia lui apparaît dans ses rêves: "Dès que je ferme les yeux pour dormir," dit-il,"elle est là, devant moi. Elle me regarde de ses yeux noirs et luisants qui semblent pénétrer mon âme. Elle fronce les sourcils, agite le doigt, m'appelle..." (*Tvory*, XVII, 286)

Or, dans le roman de Zola, à partir du moment où il se rend comte que Flore a fait dérailler le train afin de les tuer, lui et Séverine, Jacques a des visions de Flore: "Ah! elle est morte, c'est donc ça qu'elle revient! Depuis que j'ai repris connaissance, il me semble toujours qu'elle est là. Ce matin encore, je me suis retourné, en la croyant au chevet de mon lit..." (*R—M*, IV, 1280)

Dans *La Bête humaine* le président Grandmorin afin de s'attacher Séverine, la comble de présents et lui lègue sa propriété de la Croix-de-Maufras. Franko reprend cette situation, car dans un geste de prétendue magnanimité, Zavada offre à Zosia de lui léguer la moitié de ses biens, si elle l'épouse lui, ou même un autre, espérant ainsi éblouir la jeune fille et la convaincre de devenir sa femme.

Etant donné le milieu ferroviaire, le mobile du crime et la manière dont il est commis, ainsi que certains détails secondaires, on est obligé de conclure que Franko a dû prendre *La Bête humaine* de Zola comme modèle de *Budka č. 27.*

Le thème de la comédie en un acte *Maister Čyrnjak*, le petit artisant face à l'industrie moderne a été probablement inspiré par *Au Bonheur des Dames* de Zola.

Pour établir le contraste entre le petit et le grand commerce, Zola situe son grand magasin en face de la boutique du "Vieil Elbeuf" de Baudu. Dans la comédie de Franko on annonce l'établissment prochain d'un entrepôt d'une fabrique de souliers en face du petit atelier du cordonnier Nykyfor Čyrnjak. Comme Baudu et Bourras, qui s'entêtent contre la concurrence du "Bonheur des Dames" et refusent les offres généreuses d'Octave Mouret d'acheter leurs boutiques, Čyrnjak mène une vaine campagne contre l'entrepôt, décidé qu'il est de ne jamais céder devant cette entreprise moderne, dût-il ruiner son propre établissement.

Zola fait du grand magasin le symbole des temps nouveaux et meilleurs, "car l'dée soufflait de quatre points du ciel, le triomphe des cités ouvrières et industrielles était semé par le coup de vent du siècle, qui emportait l'édifice croulant de vieux âges." (*R—M*, III, 747)

Zola est pourtant conscient que ce progrès s'accomplit au détriment des petits commerçants, dont le labeur d'une vie s'effondre du même coup. D'où une certaine compassion du romacier pour ces boutiquiers. Par contre, Franko adopte dans sa pièce une attitude plus enthousiaste et même messianique à l'égard de l'industrie moderne. En effet, un des personnages de la pièce, Kryštof, compagnon cordonnier et socialiste,

s'exprime sur le petit commerce en des termes qui rappellent ceux d'Octave Mouret: "Les restes du moyenâge s'écroulent, la petite production a vécu son temps — le capital et la production se concentrent dans les fabriques, s'organisent et croissent – le prolétariat s'organise aussi, devient de plus en plus conscient, acquiert la puissance [. . .]" (*Troy*, XVII, 308.) Franko ne plaint point le petit artisan, mais au contraire, il le ridiculise pour ses méthodes de travil périmées et inefficaces.

Le propriétaire de l'entrepôt de souliers se révèle être le fils de Čurnjak, qui ayant fait fortune en Angleterre, revient et écrit son nom avec l'orthographe anglaise, John Cheerneak. Sa carrière rappelle celle d'Octave Mouret. Comme lui, le jeune Čyrnjak, quoique bon étudiant, avait abandonné ses études pour le monde des affaires où il avait réussi à merveille. Franko fait de lui le modèle du grand industriel, tout comme Octave Mouret symbolise le grand commerçant.

A l'époque où Franko écrivait *Majster Čyrnjak*, il adhérait au parti social-démocrate et la pièce reflète donc ses vues économiques du moment. Toutefois, le thème, les personnages de Čyrnjak, et de son fils Ivan et certains détails indiquent que la pièce fut écrite sous l'impression d'une lecture d'*Au Bonheur des Dames* de Zola.

En 1898 Franko publia dans le *Literaturno-Naukovyj Vistnyk* le récit *Zaky rušyt' pojizd*[3] *(Avant le départ du train)*. Il est évident que Franko y avait imité les passages de *La Bête humaine* où Zola décrit les activités préparatoires au démarrage de la "Lison", l'accouplement de la locomotive au train et le départ de la gare.[4] Franko personnifie la locomotive et lui donne le nom de "Čerepakha"., c'est-a-dire torture. Tout comme Zola il décrit l'aspect du hangar à l'aube et le réveil et la toilette des chauffeurs dans une salle atténante. Suit la description à l'aide de détails techniques de la locomotive, de l'allumage du feu de la chaudière et même des gestes des chauffeurs. Le mécanicien après avoir inspecté et graissé sa machine avant de la sortir du hangar, est monté à son poste. Quand le manomètre indiquait la pression requise, il

> tira la manette. On entendit un long sifflement. La tortue démarra mais parut hésiter. Son mouvement était paresseux, et immédiatement des soupapes latérales la vapeur jaillit avec un terrible sifflement. (*Tvory*, 1-2, 160)

Voici la scène correspondante dans le roman de Zola:

> [. . .] un tourbillon de vapeur blanche emplit le hangar noir. Puis, obéissant à la menette du régulateur, lentement tournée par le mécanicien, la Lison démarra, sortit du dépôt, siffla pour se faire ouvrir la voie. (*R—M*, IV, 1130)

---

[3] Dans l'édition des oeuvres de Franko, *Tvory*, XVII (New York: Knyhospilka, 1960), le premier mot du titre est *Poky*, ce qui ne change point le sens, car "zaky" et "poky" sont synonymes.

[4] Les passages en question sont: *R-M*, IV, pp. 1127 à 1132 et 1147 à 1150.

Les oeuvres de Franko que nous venons d'étudier montrent que l'influence de Zola sur Franko se prolonge au-delà de ses années formatives. Dans son oeuvre Franko délaisse dès le début des années 1880 les théories scientifiques de Zola sur l'hérédité. Par contre l'oeuvre de Zola, notamment *Les Rougon-Macquart*, fournit à Franko certains thèmes et situations qu'il transpose et adapte au contexte galicien. On remarque également que certains personnages de Franko ont une ressemblance physique ou psychologique avec ceux de Zola.

BETRACHTUNGEN ÜBER DIE UNHEIMLICHEN UND IRRATIONALEN ELEMENTE BEI MYCHAJLO KOTSIUBYNS'KYJ UND THEODOR STORM

Myron E. Nowosad

Es versteht sich, dass man in jeder Periode der Literatur und Kunst ein gewisses Element des Unheimlichen und Irrationalen findet. Man kann sogar sagen, dass Literatur und Kunst an sich irrationaler Geist in logischer Form sind. Die Intensität, mit welcher das Unheimliche und Irrationale behandelt und verwendet wird, ist jedoch in den einzelnen Perioden der Literatur - und Kunstgeschichte sehr schwankend.

Hier soll gezeigt werden, dass das Unheimliche und Irrationale bei Mychajlo Kotsiubynskyj (1864-1913) und Theodor Storm (1817-1888) als Hinweis auf die mit der Vernunft nicht erfassbare Determinierung des menschlichen Handelns verwendet ist. Trotz gängiger literaturhistorischer Theorien sind Kotsiubyns'kyj und Storm Beispiele dafür, dass das Unheimliche und Irrationale auch noch nach der Mitte des neunzehnten Jahrunderts in der europäischen Literatur intensiv verwendet wird.

Das Studium der einschlägigen Bibliographien zeigt, dass die unheimlichen und irrationalen Elemente in den Werken Kotsiubyns'kyjs bis jezt noch nicht analysiert und genauer betrachtet wurden. In der Ideologiesphäre der kommunistischen Welt werden diese Elemente abgelehnt und wurden wohl aus diesem Grunde von keinem der zahlreichen Kotsiubyns'kyj-Kenner und -Kritiker behandelt. Aber auch in der Literatur-Kritik vor der kommunistischen Machtübernahme und im Exil wurde dieser Aspekt von Kotsiubyns'kyjs Werken nicht untersucht. Im Gegensatz zur Kotsiubynskyj-Forschung hat sich die Storm-Forschung schon seit Jahren mit den Themen des Unheimlichen und Irrationalen in Storms Dichtung beschäftigt. Da es zwischen den beiden Dichtern viele Parallelen gibt, werden einige Vergleiche zum besseren Verständnis ihrer Werke beitragen.

Nicht alle Schriften Kotsiubyns'kyjs und Storms behandeln das Unheimliche und Irrationale in gleicher Weise; wenn man die Werke der Dichter überblickt, so stellt man eine mit zunehmendem Alter stärkere Verwendung unerklärlicher Naturgewalten oder anderer unheimlicher Erscheinungen fest. In den letzten grösseren abgeschlossenen Werken der Dichter, Kotsiubyns'kyjs *Tini zabutykh predkiw (Schatten vergessener Ahnen)* (1912) und Storms *Schimmelreiter* (1888), ist das Unheimliche nicht nur eine Macht, die den Protagonisten gegenübertritt, die Protagonisten sind selbst eine Verkörperung des Unheimlichen, und selbst die Rahmengeschichte in Storms Novelle widerlegt diesen Eindruck nicht

eindeutig. Das Unheimliche wird offensichtlich als eine Macht gesehen, die das Handeln von aussen und von innen her mitbestimmte. Kotsiubyns'kyj und Storm ziehen im Verlauf ihres dichterischen Schaffens immer wieder unerklärbere Mächte heran, die das bewusste Handeln ihrer Menschen beeinflussen, anfangs nur angedeutet in der symbolischen Doppeldeutigkeit der äusseren Erscheinung der Dinge, als Stimmungssymbolik, dann aber konkretisiert als Vererbung, soziale Umwelt, Spuk, Gesichte, als magischer Einfluss von Dingen und schliesslich, auf dem Höhepunkt ihres Schaffens, den Menschen gegenüber dieser dämonischen Umwelt und auch im eigenen Inneren bestimmt von unerklärbaren Mächten. Sowohl das Schicksal, sofern es von aussen bestimmt wird, als auch der menschliche Charakter werden mitbestimmt von verstandesmässig nicht erfassbaren Faktoren.

Ausser den offensichtlich irrationalen und unheimlichen Elementen in den Schriften der beiden Dichter kommen noch weitere Vorgänge zur Darstellung, die in sich zwar einen voll realistischen Charakter tragen, aber gleichzeitig wieder so abgelöst davon verstanden werden können, dass das Unheimliche auch hier deutlich hervortritt. Meist sind es Teile in Naturbeschreibungen, die sich so ihrer eigenen Bedeutung entfremden, zuweilen erscheinen aber auch Personen in bestimmten Zügen so übertrieben gezeichnet, dass sie Träger des Irrationalen werden. Als Beispiel dafür seien die Waldszene in *Immensee* (1852) und Hnat in *Na viru* (In wilder Ehe) (1891) angeführt. Ausgehend von *Schatten vergessener Ahnen* und von *Schimmelreiter* können diese Elemente auch in anderen Werken in der gleichen Funktion nachgewiesen werden.

Natur — sowohl lebende als auch unbelebte — ist bei Kotsiubyns'kyj und Storm nicht mehr sozusagen Resonanzboden für menschliche Gefühle, wie das bei *I. Nečuj - Levytskyj* (1838-1918) oder dem Schweizer G. Keller (1819-1890) der Fall war. Bei diesen wird die Natur und auch der Tod zum Frieden hin befreiend empfunden; Kotsiubyns'kyj und Storm erfahren in ihr mehr das Fremde, Unzugängliche, das Grausame und den Tod. Natur ist bei beiden Dichtern nicht mehr die Zuflucht, sie gewinnt vielmehr in fortschreitendem Masse eine eigene, unheimliche Mächtigkeit; in den letzten Werken der beiden Dichter greift sie entscheidend in das Leben und Schicksal der Protagonisten ein. Iwans und Haukes Verlangen nach Selbsterfüllung wird nicht nur zunichte gemacht durch Marichkas Tod im Fluss und eine Hauke feindlich gegenüberstehende Masse, das Beängstigend-Düstere zeigt sich in den Naturschilderungen, besonders zum Schluss der beiden Werke, wo sich die Natur gleichsam zu einer wild-elementaren Vernichtungsorgie entfremdet.

Die Gewalt des Wassers ist ein von beiden Dichtern immer wieder benutztes Motiv. In *Schatten vergessener Ahnen* ist das dumpfe Rauschen des Tscheremoschflusses gleich am Anfang der Novelle als Leitfaden benutzt und immer wieder begegnen den Protagonisten die Fluten des Flusses, bis dann Marichka von ihm verschlungen wird. Nie zeigt der Fluss sich freundlich: er färbt sich rot vom Blut der sich befehdenden Sippen, "unten im Tal schimmerte unheilverkündend der sich windende Tscheremosch mit seinem grauen Bart und liess unter den Felsen böses

grünes Feuer auflodern."[1] Der Tod Marichkas im Fluss verursachte deren Metamorphose in eine Waldelfe, welche dann später der direkte Anlass für das Verderben Iwans war. In *Dorohoju tsinoju (Teuer erkauft)* (1901) ist es wiederum der Fluss, der Verderben bringt. Solomiia kämpft vergeblich gegen die dunklen Fluten; der Fluss hatte schon in Form des Uferschilfs die Fangarme nach ihr ausgestreckt und, als sie endlich versuchte sich schwimmend zu retten, gab sie der Fluss nicht mehr frei. Das Wasser wird hier porträtiert als trennend, als die Grenze zwischen Zwang und Freiheit, als schwarze Tiefe, die das Glück der Menschen verhindert. Auch in *Na Kameni (Auf dem Felsstein)* (1902) ist das Wasser als feindliche Macht dargestellt. "Das Meer ist für Fatjma der lebendige und ständige Feind."[2] Kotsiubyns'kyjs Beschreibung des Meeres in dieser Novelle kann man mit der Entwicklung des Zorns beim Menschen vergleichen: langsam entwickelt sich der Zorn, steigert sich und erreicht seinen Höhepunkt. "Das blaue Meer war aufgeregt und kochte wie Schaum am Ufer... Das Meer verlor mehr und mehr die Beherrschung... Das graue Meer wurde toll vor Wut."[3]

Wie Kotsiubyns'kyj, so behandelt auch Storm das Wasser als eine dem Menschen feindlich gesinnte Naturgewalt. Hauke Haiens Selbstverwirklichung ist eng verbunden mit der Beherrschung des Meeres.[4] Der Zerstörungskraft des Meeres will er für immer[5] seinen Deich entgegenstellen und scheitert. Die stumpfsinnige Feindlichkeit der Dorfbewohner, ihre irrationalen Reaktionen auf das Tun des Deichgrafen sind nur ein anderer Ausdruck für den zerstörerischen Einbruch elementarer Kräfte in rationales Planen. Genau wie von Kotsiubyns'kyj wird das Wasser auch von Storm nie als positives Element dargestellt. Nirgends wird es dargestellt als Handelsstrasse, bewohnbarer Bereich, oder als Quelle des Lebens. Das einzige Mal, als vom Fischen erzählt wird, geschieht dies in Verbindung mit dem Hinweis auf den Tod des Fischers.[6]

Das Symbol des Wassers ist auch in Storms Novelle *Aquis submersus* (1876) verwendet. Da das Schicksal der Protagonisten hier nicht in dem Masse wie im *Schimmelreiter* als aktiver Kampf dargestellt wird, hat es hier auch nicht den Charakter der chaotischen Macht wie gegenüber Hauke Haien. Parallel zu dem als begrenzt aufgefassten Schicksal des

---

[1] Mychajlo Kotsiubyns'kyj, *Schatten vergessener Ahnen* (Göttingen, 1966). Aus dem Ukrainischen übertragen und mit einem Nachwort versehen von Anna-Halia Horbatsch, s. 26. In der Folge zitiert als *Schatten*.

[2] F. W. Pustova, "Pejsaž u tworach M. Kotsiubyns'koho" in *Vinok Mychajlu Kotsiubyns'komu* (Kyiw, 1967), s. 156-7.

[3] Mychajlo Kotsiubyns'kyj, *Tvory w schesty tomach*, Wydavnytstwo Ukrajins'koji Akademiji Nauk (Kyjiw, 1961-62) II, S. 118-19. In der Folge zitiert als *Tvory*.

[4] Der zerstörerische Charakter des Elements ist bereits bei Hauke Haiens erstem und zweitem Eindringen in die Feindlichkeit des Meeres deutlich ausgesprochen und verstärkt sich im Verlauf der Novelle immer mehr; vgl. Theodor Storm, *Der Schimmelreiter* (Stuttgart: Reclams Universal-Bibliothek N. 6015/16, 1969), S. 12-13. (Der Text folgt der Ausgabe Theodor Storm, Werk VII). In der Folge zitiert als *Schimmelreiter*.

[5] "Der neue Deich soll aber trotz solcher (i.e. Sturmfluten) hundert und aber hundert Jahre stehen; er wird nicht durchbrochen werden,... "*Schimmelreiter*," S. 89.

[6] *Schimmelreiter*, S. 21, S. 19.

Liebespaares, der Vergänglichkeit von Liebe, Ruhm und Schönheit, ist seine Nähe aber immer wieder angedeutet. Von der Priesterkoppel aus ist die Silberflut des Meeres zu sehen, doch sein Glanz trügt. Der Tod des Kindes in der Wassergrube bestärkt das Empfinden der Feindseligkeit dieses Elementes.

Den Stimmungsgehalt des Angstgefühls und des Unheimlichen bringt Storm auch in *Immensee* durch die Symbolik des Wassers zum Ausdruck. In der Seelilienepisode erhält das Wasser eine unheimliche, bedrohliche Bedeutung.

Die Funktion des Wassers ist somit bei beiden Dichtern die gleiche: Symbolisch und handlungsmässig weisst es auf die Verfallenheit des Menschen an das Verhängnisvolle, Unkontrollierbare, hin. Fritz Martini meint dazu: Das Wasser "ist das Symbol des Verhängnishaften, das, im Menschen angelegt, aus dem Natürlichen und dem Übernatürlichen einbricht und zerstört, wie gross auch die Anspannung wird, es abzuwehren. Das Vernichtende, eine Macht aus dem Unfassbaren, ist unaufhaltsam."[7] Die Verwerdung des Wassermotivs assoziiert am deutlichsten die Vorstellung der ständigen Bedrohung einer gegenwärtigen Wirklichkeit durch ein feindliches Schicksal.

Was im *Schimmelreiter* für Theodor Storm das Meer ist, ist für Kotsiubyns'kyj in *Schatten vergessener Ahnen* die Bergwelt der Karpathen. Diese Beziehung ist besonders spürbar in Kotsiubyns'kyjs Beschreibung von Ivans Wanderung zur Alm: "Die entfernten Gipfel der Bergkette zeigten einer nach dem anderen ihre Gestalt, krümmten die Rücken, erhoben sich wie Wellen eines blauen Meeres. Es nahm sich aus, als wären die Wogen dieses Meeres gerade in dem Augenblick erstarrt, da sie der Sturm aus der Tiefe emporgehoben hatte, um sie dann auf die Erde zu schleudern, um alles zu überfluten."[8] Dominierend erheben sich die Bergriesen, Heimat nicht für Menschen, sondern "wo nur der braune Bär, der schreckliche Feind des Hausviehs, 'Onkel' genannt, sein Unwesen trieb."[9] In den Bergen fand Ivans Begegnung mit dem Unhold statt und die schwarze Tiefe eines Abgrundes in den Bergen nahm schliesslich seinen lebensmüden Körper auf. "Der schwarze, schwere Berg hatte seine Fichtenflügel entfaltet und fuhr einem Vogel gleich zum Himmel."[10] Unheimlich, kalt und feindlich steht die Bergwelt dem Protagonisten gegenüber.

Der Wald wird in verschiedenen Schriften beider Dichter in die Handlung einbezogen; in *Schatten vergessener Ahnen* jedoch spielt der Wald eine weitaus wichtigere Rolle als in den anderen Novellen und Erzählungen der beiden Schriftsteller. Die Wälder, die Berghänge

---

[7] *Deutsche Dichter im bürgerlichen Realismus. 1848-1898* (Stuttgart, 1962) S. 664; so auch D. S. Artiss, "Bird motif and myth in Theodor Strom's 'Schimmelreiter'," *Seminar: A Journal of German Studies* 4, (1968), S. 5: "The sea in the 'Schimmelreiter' is thus an archetypal image symbolizing the infinite Unknown, huge in dimension and fraught with danger for man's puny world... The sea represents the irrational world of chaos in opposition to Hauke Haien, the 'Aufklärer'."

[8] *Schatten*, S. 30.

[9] *Schatten*, S. 29.

[10] *Schatten*, S. 97.

bedecken, sind abwechselnd freundliche und destruktive Mächte. Lebendig und dynamisch greifen sie nach den Menschen, um sie manchmal zu schützen, manchmal zu verderben. Oft wird der Wald als etwas Unbestimmtes, Bedrohliches dargestellt; er ist dicht, undurchdringlich, finster. In der Begegnungsszene mit dem Unhold erschwert der Wald Ivans Flucht vor dem Bösen; er ängstigt die spielenden Kinder Ivan und Marichka; zeigt sich feindlich als Ivan zur Senne wandert. Auch in der Marichka-Waldelfen-Szene ist der Wald unheimlich und geheimnisvoll, wenn auch etwas freundlicher. Je näher Ivans Tod rückt, desto aktiver und unheimlicher erscheint der Wald. Fast könnte man meinen, dass der Wald Ivan hindern wollte der Elfe zu folgen, als ob er den Tod des Protagonisten verhindern wollte. Diese Waldszenen intensivieren das generelle Gefühl des Schattenhaften, Dämonischen und Mysteröisen der Novelle. Auch mit der Fahrt des Wassylko in *Ialynka (Der Tannenbaum)* (1891) durch den verschneiten Wald malt Kotsiubyns'kyi ein bedrohliches, mysteriöses Bild des Waldes. Storms Waldszenen sind feiner gezeichnet, doch auch sie erwecken das Gefühl des Bedrohlichen, des Mysteriösen. Die Erdbeerszene in *Immensee* bringt ein leises Grauen, und den Eindruck der Gefahr während der Verfolgungungsszene zwischen dem Junker und Johannes im Walde in *Aquis submersus* wird durch die Beschreibung des Waldes verstärkt.

Nicht nur Beschreibungen der toten Natur, auch Beschreibungen von Tieren nehmen, besonders bei Storm, aber zuweilen auch bei Kotsiubyns'kyj, unheimlichen Charakter an. D. S. Artiss hat in einer ausgezeichneten Untersuchung die symbolische Bedeutung des Vogelmotivs im *Schimmelreiter* erkannt: "A closer study of the birds in the story reveals the author's 'grand design'; for the birds supply the key to the supernatural element and show that Theodor Storm consciously used the bird motif in *Der Schimmelreiter*."[11] Es können drei verschiedene Verwendungen für das Motiv festgestellt werden: "Birds appear in the majority of Storm's 'Novellen', often as an incidental nature colouring, frequently as mood symbols reflecting the emotions of the main characters or situations and more selectively and systematically as sinister motifs."[12] Zu dieser dritten Kategorie der Vögel als schlechte Vorzeichen gehört der Tod von Elisabeths Häufling in *Immensee*, der "Buhz" in *Aquis submersus* und der Tod der Möwe Claus im *Schimmelreiter*. Von stärkster symbolischer Bedeutung sind in der letzten Novelle jedoch die Möwen und Krähen. In der letzten grossen Sturmszene, die Haukes Untergang vorangeht, wird durch das Vogelmotiv eingeleitet: "ihm zur Seite dicht über dem Boden, halb fliegend, halb vom Sturme geschleudert, zog eine Schar von weissen Möwen, ein höhnisches Gegacker ausstossend..."'[13] Artiss weist nach, dass Storm der Glaube, dass die Möwen die Seelen der Verstorbenen sind, aus K. Müllenhoffs Sammlung bekannt war und deutet ihre Schreie als Warnungen an Hauke aus dem Chaos des Todes: "The world of chaos is about to take revenge on Hauke

[11] D. S. Artiss, S. 1.
[12] Artiss, S. 3.
[13] *Schimmelreiter*, S. 136.

Haien."[14] Auch die Möwe der Trin Jans erhält durch ihre Verbindung mit der unheimlichen Alten und durch ihren Tod eine irrationale Bedeutung: Da sich nach altem Glauben die Seelen getöteter Möwen an den Menschen rächen, meist indem sie ihnen Unglück durch das Meer bringen,[15] kann der Untergang des Deichgrafen auch aus diesem Grunde rational nicht hinreichend erklärt werden.

In Kotsiubyns'kyjs Novelle *Auf dem Felsstein* sind Möwen in Verbindung mit dem Tod Fat'mas in ähnlicher Weise symbolisch verwendet. "Die Seele Fat'mas flog in das heimatliche Dorf... der blaue Mantel mit den gelben Halbmonden verlor das Gleichgewicht und verschwand zwischen dem Geschrei der verirrten Möwen."[16]

Die Krähe gilt als schlechtes Vorzeichen schlimmster Art oder auch als Personifikation des Todes selbst. Im *Schimmelreiter* wird die Verbindung des Krähenmotivs zum Unheimlichen hergestellt durch die Seegespensterepisode, wo Hauke "die dunklen Gestalten" zum erstenmal erblickt[17] und wo es hinter ihm dreinkommt "wie Flügelrauschen und gellendes Geschrei."[18]

In Kotsiubyns'kyjs *Teuer erkauft* sind Vögel an verschiedenen Stellen als Boten des Unheils gezeichnet; zuerst waren es "Vogelscharen — vielleicht waren es Wildgänse, — die über ihre Köpfe flogen,"[19] dann, als Solomiia sich verirrt hatte, kreisten "von ihrem Rufen aufgeschreckte Vögel... mit unruhigem Gezeter über ihrem Kopf"[20] und "schlugen mit den Flügeln im Rohr und lärmten wie vor einem Sturm... kreisten wie Wolken über der Niederung und kreischten so laut, dass sie das Rascheln des Rohrs übertönten."[21] Zusammen mit Nattern, Schlangen, Wildschweinen und Wölfen brachten die Vögel Entsetzen und Todesangst; sie erfüllen die gleiche Funktion wie die Krähe bei Storm.

Storm bringt das Pferd des Schimmelreiters mit umheimlichen Kräften einer anderen Welt in Verbindung, und zwar schon durch die Art des Kaufs — Hauke kauft das Pferd einem verwahrlosten Slowaken ab, der alle Züge eines Teufels hat. Hauke kommt erst zu dem Pferd, als er sich vorgenommen hatte, seinen Deich zu bauen; eine Aufgabe, die übermenschliche Kräfte erforderte. Der Schimmel kommt als Symbol solcher übermenschlicher Kraft sehr häufig in der germanischen Mythologie vor, beispielsweise als Wotans Schimmel oder als Baldurs Pferd. Er kann gute oder schlechte Kräfte symbolisieren. In den Augen der Dorfbewohner ist der geheimnisvolle Schimmel ein Teufelspferd, eine Erscheinung aus einer anderen Welt.

Die übrigen Naturmotive mit symbolischem Charakter werden vereinzelt verwendet und stellen jeweils durch ihre Stellung den

[14] Artiss, S. 6.
[15] Artiss, S. 7.
[16] *Tvory*, II. S. 129.
[17] *Schimmelreiter*, S. 15.
[18] *Schimmelreiter*, S. 16.
[19] *Tvory*, II. S. 86.
[20] *Tvory*, II, S. 89.
[21] *Tvory*, II, S. 90.

Kausalzusammenhang in Frage. Neben diesen Naturmotiven ist bei Kotsiubyns'kyj und bei Storm auch eine Symbolik festzustellen, die zwar keinen unheimlichen Charakter hat, aber trotzdem auf ein irrational wirkendes Schicksal hinweist. Am wichtigsten sind hier die Wetterbeschreibungen, vor allem die Stürme und Gewitter, welche die Handlung besonders in Kotsiubyns'kyjs *Schatten vergessener Ahnen, Lialechka (Püppchen)* (1901) und in Storms *Schimmelreiter* beeinflussen.

Es ist ersichtlich, dass Kotsiubyns'kyj und Storm sich der verschiedensten Mittel bedienen, um ihre tragische Schicksalsauffassung zum Ausdruck zu bringen. Neben Symbolen mit unheimlichem Charakter verwenden sie Sagenmotive, bedienen sich des Aberglaubens ihrer Heimat, personifizieren das Unheimliche in Spukerscheinungen oder deuten das Hereinwirken irrationaler Mächte in das menschliche Handeln an durch Ahnungen und Gesichte als Phänomene der Parapsychologie. Beispiele hierfür sind die Farbensymbolik in *Vin ide (Er kommt)* (1906) von Kotsiubyns'kyj und in Storms *Immensee*; sowie Khyma in *Schatten vergessener Ahnen* und Trin Jans in *Schimmelreiter*; und ebenso die Zigeunerepisoden in *Teuer erkauft* und *Immensee*. Das Unheimliche und Irrationale in den Werken von Kotsiubyns'kyj und Storm muss deshalb in einem grösseren Zusammenhang gesehen werden, der sich auch durch andere Tatsachen konstituiert. Das Unheimliche ist nur eine von verschiedenen Ausdrucksformen für die Weltsicht der Dichter als Paradox von Wille und Gebundenheit.

Der Widerspruch als strukturbildendes Prinzip kann auch in der Handlungsmotivation der Erzählungen und Novellen erkannt werden. In vielen Fällen werden für die Ereignisse zwei Erklärungen nahegelegt. Auf der einen Seite wird versucht, die Handlung als Kausalnexus darzustellen; das Geschehen scheint also bestimmt durch Sachzwänge, Zufälle, scheinbar psychologisch erklärbare Eigenarten der Menschen. Das Geschehen wird somit in einen realistischen Zusammenhang gestellt und ist von landschaftlichen, stammescharakteristischen oder historisch bedingten Faktoren her zu verstehen. Auf der anderen Seite wird diese rationale Sicht wieder aufgehoben, und dies oft an Stellen, wo eine rationale Erklärung möglich wäre; die Einbettung des Geschehens in reale Gegebenheiten wird damit in Frage gestellt.

Kotsiubys'kyjs und Storms Haltung gegenüber Erscheinungen wie Aberglauben, Spuk und zweites Gesicht macht es fraglich, ob deren frequente Verwendung in ihren Novellen und Erzählungen sozusagen als "faits divers" betrachtet und nicht auch als Hinweis auf einen grösseren Zusammenhang gesehen werden müssen. Kotsiubyns'kyjs intensives Studium und Präokkupation mit Aberglauben, Folkloren und Spukgeschichten deuten auf ein besonderes Interesse für Vorgänge, die über die Reichweite der menschlichen Sinnesorgane und des Verstandes hinausgingen. Seine Besuche bei den hutsulischen Beerdigungszeremonien und dem Zauberer bestätigen dieses Interesse. Es ist kaum anzunehmen, dass diese intensive Beschäftigung mit dem Irrationalen nur der Vorbereitung der Huzulennovelle galt, sie kann vielmehr als ein Ausdruck von Kotsiubyns'kyjs eigener ambivalenter, suchender Weltsicht sein. M. S. Hrytsiuta kommentiert dazu in einem Artikel über *Schatten*

vergessener Ahnen: "Es sieht so aus, als ob Kotsiubyns'kyj aus der realen Welt in die Welt der Phantasie floh."[22] K. F. Boll berichtet in seiner Untersuchung *Spuk, Ahnungen und Gesichte bei Theodor Storm,* dass Storms Bibliothek voll mit Spukgeschichten gewesen sein soll, dass der Dichter zeitlebens ein ausserordentliches Interesse für unerklärbare Geschehnisse hatte. Im Frühjahr 1869 hat er selbst eine Reise nach Österreich nicht gescheut, um auf dem Ahnenschloss des Dichters von der Traun eine solche Erscheinung mit eigenen Augen zu sehen. Wenn diese Reise auch umsonst war, so zeigt sie doch, dass Storm Spuks und Aberglauben nie unbefangen gegenübergertanden hat. Storms Einstellung zu übernatürlichen Geschehnissen kommt in den Worten des Dichters selbst in seinem Brief an G. Keller zum Ausdruck: "Ich stehe diesen Dingen im einzelnen Falle zwar zweifelnd oder gar ungläubig, im allgemeinen dagegen sehr anheimstellend gegenüber; nicht dass ich Un- oder Übernaturliches glaubte, wohl aber, dass das Natürliche, was nicht unter die alltäglichen Wahrnehmungen fällt, bei weitem noch nicht erkannt ist."[23]

Mit dem Unheimlichen und Irrationalen in den Werken von Kotsiubyns'kyj und Storm und ihrer Bedeutung als konstituirendes Moment einer als dualistisch aufzufassenden Werkstruktur wird ein Problem berührt, das auf Grund einer nur werkimmanenten Strukturanalyse nicht zu lösen ist: die Frage nach der Genese der Werkstruktur und damit nach dem Realismus der Schriften der beiden Dichter überhaupt. Jedes Kunstwerk steht in einem Zusammenhang mit einer Weltsicht seines Schöpfers: es kann als Konkretisierung eines Weltempfindens angesehen werden, wobei dieses dem Dichter oder Künstler in den meisten Fällen gar nicht bewusst ist. Auch entspricht die im Kunstwerk dargestellte Welt nur in ihren Strukturprinzipien der Weltsicht des Dichters. Es kann somit eine Strukturhomologie zwischen der Welt des Kunstwerks und der Weltsicht des Dichters festgestellt werden. Diese Weltsicht wiederum ist nicht auf Grund irgendwelcher idealistischer Spekulationen des Dichters entstanden; sie steht in einer bestimmten Beziehung zur gesellschaftlichen und ökonomischen Situation der jeweiligen Zeit. Für diese Beziehung muss allerdings betont werden, dass es sich lediglich um Strukturhomologien handelt, nicht um einfache Widerspiegelung.

Es würde zu weit führen, diese Beziehungen im einzelnen aufzudecken, es soll aber trotzdem die Beziehung der Werkstruktur der beiden Dichter zu ausserliterarischen Strukturen wenigstens angedeutet werden. Bezugspunkte, die im Zusammenhang mit der Verwendung des Irrationalen und Unheimlichen besonders bedeutsam sind, sind die Mentalstruktur der Dichter und die historisch-konkreten Gegebenheiten.

---

[22] "Folklorna osnova povisti M. Kotsiubyns'koho 'Tini zabutykh predkiw' in *Radianske Literaturoznavstvo,* (Kyiw, 1958), 1, S. 59.

[23] A. Köster, ed., *Der Briefwechsel zwischen Theodor Storm und Gottfried Keller.* (Berlin, 1924), S. 108, zitiert nach P. Goldammer, S. 566. Ähnlicherweise ermöglichte auch Kotsiubyns'kyis Freundschaft mit W. Hnatuk das bessere Verständnis des ukrainischen Folklors. Siehe W. M. Hnatiuk, *Vybrani Statti pro narodnu twortschist.* Naukova Dumka (Kyiw, 1966).

Betrachtet man die wichtigsten Punkte der Weltanschauung der beiden Dichter — ihre Stellung zu Gott, Liebe, Unsterblichkeit, empirischer Welt, Schicksal — so ist festzustellen, dass bei beiden Schriftstellern ein gewisser Dualismus nicht zu übersehen ist. So ist ihre Gottvorstellung — in dem geringen Masse, wie sie überhaupt bei Kotsiubyns'kyi und Storm festgestellt werden kann — verbunden mit der Vorstellung der Angst und des Grauens, der Wert der Liebe mit der Einsamkeit, die Vorstellung der Unsterblichkeit mit der Leere, die Hingabe an die empirische Welt mit der Vorstellung des Scheins und Aberglaubens und der Vorstellung des deterministischen Schicksals.

Die Haltung der Dichter zu Glaubensfragen muss als Produkt der inneren Kämpfe des 19. Jahrhunderts gesehen werden. Die meisten Menschen gelangten dabei zu einer Art Kompromiss. Storm und Kotsiubyns'kyj jedoch gelangten nicht zu diesem Kompromiss und lehnten jeden Glauben an eine Transzendenz ab. F. Prykhod'ko präzisiert Kotsiubyns'kyjs Abwendung zeitlich: "Seit seinem 13. Lebensjahr war (Kotsiubyns'kyj) Atheist und seit seinem 14. Lebensjahr Sozialist."[24] Storm fasst seine Ablehnung eines Gottesglaubens in einem Brief an Keller in Worte: "... (ich) begreife aufs neue immer wieder nicht, wie denkgeschulte Menschen die Erschaffung dieser grausamen Welt einem all-liebenden und barmherzigen Gott zuschreiben können."[25]

Trotzdem können wir bei Kotsiubyns'kyj und Storm immer wieder christliche Elemente feststellen; sie hielten zeit ihres Lebens einen christlich beeinflussten Sittenkodex hoch und beschäftigten sich ihr ganzes Leben lang mit dem Problem des Todes, ohne jedoch eine Lösung zu finden. Das quälende Rätsel wird in vielen ihrer Werke durch eine gewisse Entwertung des Lebens minimalisiert. Selbstmord, politischer Mord, und Pogrome sind Mittel, die besonders bei Kotsiubyns'kyj den Wert des Erdendaseins herabsetzen. Oft ist in seinen Werken der Tod mit tragischer Liebe gekoppelt. Oleksandra in *In wilder Ehe*, Solomija in *Teuer erkauft*, Fat'ma und Ali in *Auf dem Felsstein*, sowie Ivan und Marichka in *Schatten vergessener Ahnen* finden im Tod die Lösung ihrer Liebesprobleme. Diese häufige Kohärenz weist auf die zentripedale Stellung von Tod und Liebe in der Weltsicht des Dichters hin. Prychod'ko beschäftigt sich mit Kotsiubyns'kyjs Behandlung des Todes, doch seine Schlüsse zeigen die Färbung der sowietischen Ideologie und können deshalb höchstens als Ausgangspunkt für Betrachtungen und Widerlegung benutzt werden. So spekuliert Prychod'ko: "Das Thema des Todes kam aus dem Westen. Immer öfter erscheinen Handlungen, in welchen die Taten durch den Instinkt diktiert werden. Kotsiubyns'kyj mied diesen dekadenten Schmutz, die unterbewusste Idee, in welcher der Instinkt die Gewalt über den Verstand hat... Doch das Thema des Todes erscheint auch in seinen Werken... Solomija starb heldenhaft. Romantisch schieden Fat'ma und Ali aus dieser Welt... Kotsiubyns'kyj liebt seine Helden, aber er lässt sie

[24] *Kotsiubyns'kyj-Novelist* (Charkiw, 1965), S. 3.

[25] Sehe: Ch. Coler, "Theodor Storm und das Christentum," in *Berliner Hefte für geistiges Leben*, 4 (Berlin, 1949), S. 363. Storm schrieb im gleichen Zusammenhang auch, dass er nicht an ein "Wiederaufleben in einem anderen Zustande" glaube.

trotzdem sterben... Mit dem Bild des Todes und den Umständen, unter welchen seine Helden sterben, bekräftigt er die Bedeutung der Szene... Kotsiubyns'kyj polemisiert mit den Schriftstellern, welche die reaktionäre Philosophie Nietzsches und Schopenhauers unterstützen. Er entscheidet die Fragen über Leben und Tod nach seinem eigenen philosophischen Plan..."[26] Bei den Dekadenten war der Tod der pessimistische Ausbruch der Gefühle, aber beim Realist Kotsiubyns'kyj gibt der Tod dem Autor die Möglichkeit das Thema Leben und Tod philosophisch und optimistisch zu bearbeiten."[27] Sogar eine sehr oberflächliche Betrachtung von Kotsiubyns'kyjs Werken zeigt klar, dass die Äusserungen Prychod'kos zu diesem Thema obskur sind. Wo ist der Optimismus, der Ivan in die Arme des Todes treibt? Nicht Optimismus, sondern nackte Lebensangst ist hier beschrieben. Überhaupt ist die Angst die menschliche Emotion, die von Kotsiubyns'kyj mit besonderer Vorliebe behandelt wird. Diese Angst ist die Reaktion des auf sich selbst gestellten Menschen angesichts des Todes und der Vergänglichkeit. Sie ist intensiviert durch die Abwesenheit des christlichen Unsterblichkeitsglaubens und Kotsiubyns'kyjs ausserordentlich treffende Zeichnungen dieses Gefühls lassen vermuten, dass nicht nur seine psychologischen Studien sondern auch eigenes Erleben dieser Emotionen zu seinem tiefen Verständnis der Angst beigetragen haben.

Storms Versuche, eine Lösung zur Problematik des Todes zu finden, führen ihn auf ähnliche Wege wie Kotsiubyns'kyj. Im *Schimmelreiter* zeigt er nicht nur die Irrationalität des Schicksals, der Tod Hauke Haiens hat auch den Charakter des Opfers. "Die Schuld vor Gott belastet den Deichgrafen so, dass er glaubt, sein Leben Gott zu Sühne darbieten zu müssen."[28] Gleichzeitig ist dieser Tod aber auch eine Tat, die ins Leere hineingeschieht, da keine Gewissheit darüber besteht, ob es auch einen Gott gibt, der dieses Opfer annehmen wird. Auch Storm entwertet seine in Ansätzen vorhandene Gottesvorstellung durch das Phänomen der Angst und des Grauens. Im Gegensatz zur Romantik, wo das Grauen noch in einem grösseren Zusammenhang gesehen wird, und in Verbindung mit Spuk geheimnisvolle Verknüpfungen zwischen dieser und einer anderen Welt aufdeckt, sieht Storm das Grauen ganz anders. Bei ihm kommt durch das Grauen dem Menschen seine wahre Lage, die sonst durch den Alltag verschleiert wird, zum Bewusstsein; der Mensch wird auf sich selbst zurückgeworfen und fühlt seine Einsamkeit. Das Grauen schliesst bei Storm keine neue Möglichkeit des Seins auf: "Wenn wir uns recht besinnen, so lebt doch die Menschenkreatur, jede für sich, in furchtbarer Einsamkeit; ein verlorener Punkt in dem unermessenen und unverstandenen Raum. Wir vergessen es, aber mitunter dem Unbegreiflichen und Ungeheueren gegenüber befällt uns plötzlich ein Gefühl davon, und das, dachte ich, wäre etwas von dem was wir Grauen zu nennen pflegen."[29] Die Angst, Schwester des Grauens, ist besonders stark

[26] *Kotsiubyns'kyj-Novelist* (Charkiw, 1965), S. 84.

[27] *Kotsiubyns'kyj-Novelist* (Charkiw, 1965), S. 264.

[28] W. Silz, "Theodor Storm's 'Schimmelreiter'," *PMLA* 61, (1946), S. 767.

[29] Storm, *Werke* II, S. 163 (aus der Novelle *Am Kamin*) zitiert nach H. Sievers, "Storms Gedanken über Unsterblichkeit und Tod in ihrem inneren Zusammenhang," *Schriften* 5 (1966), S. 24f.

verbunden mit der Aufgabe eines metaphysischen Glaubens, Storm spricht von der "Unvollkommenheit des Ganzen."[30] Storm bringt die Liebe in ein enges Verhältnis mit der Angst: "Liebe ist nichts als die Angst des sterblichen Menschen vor dem Alleinsein."[31] Mit dieser Entwertung der Liebe hängt Storms zunehmende agressive Ablehnung des Unsterblichkeitsglaubens eng zusammen, denn verbunden mit der Liebe ist auch immer das Grauen und die Angst vor dem Ende, vor der Vergänglichkeit des Irdischen überhaupt.

Kotsiubyns'kyi und Storm behalten jedoch trotz persönlicher Ablehnung des Unsterblichkeitsglaubens eine traditionelle christliche Einstellung gegenüber dem Tod bei. Dies ist bewiesen durch ihre Attitude im Bezug auf die Verpflichtungen gegenüber den Ahnen, die bei Kotsiubyns'kyi besonders in *Schatten vergessener Ahnen* zum Ausdruck kommt. Die Erhaltung der Traditionen, der Sitten, und des Verhaltenskodexes der Vorfahren nimmt hier eine wichtige Stellung ein. Storm denkt ähnlich; "Auch von den Toten bleibt auf Erden noch ein Schein zurück, und die Nachgelassenen sollen nicht vergessen, dass sie in diesem Lichte stehen, damit sie Hände und Antlitz rein erhalten."[32]

Auch die Schicksalsauffassung Kotsiubyns'kyis und Storms ist dualistisch. Weltzugewandtheit, Weltfreude und menschliches Planen werden immer wieder zunichte gemacht durch die schicksalhafte Gebundenheit des Menschen, die sich entweder zeigt als Vererbung, Umwelt, Charakter — oder aber im irrationalen Wirken der Zeit, die alles zerstört. Die Suche nach der Dauer der Existenz und ihrer Glückerfüllung ist überschattet von der Allgegenwart der Angst und des Todes.

Das Schwanken in der Einstellung zu entscheidenden Fragen der Weltauslegung bei den beiden Dichtern kann als ein gebrochenes Lebensgefühl angesehen werden. Ihre Sehnsucht nach Schönheit und einem Zustand der Harmonie und die Entwertung dieses Strebens durch Schicksal und Vergänglichkeit erweist sich als ein Ausdruck der gesellschaftlichen Situation der Autoren. Während Storm ein Vertreter des Bürgertums ist und sich bemüht, die überlieferten gesellschaftlichen Beziehungen aufrecht zu erhalten, ist Kotsiubyns'kyi gewissermassen schon einen Schritt weiter, an der Schwelle des Zeitalters der grossen sozialen Konflikte in Osteuropa und versucht, Traditionen und Hergebrachtes mit *der neuen Ideologie* in Harmonie zu bringen. Die Weltanschauung des Bürgertums ist, besonders seit der Aufklärung, geprägt durch die Betonung rationalistischen Denkens und der Sicht des Menschen als Individuum, als autonomes, frei über sich selbst bestimmendes Wesen. Mit der Entfaltung der Konkurrenzwirtschaft und auf Grund ihrer Ausprägungen als Monopolwirtschaft und Imperialismus verselbständigen sich die einzelnen Prozesse immer mehr, das Geschehen wird undurchsichtig für den Einzelnen, die Doktrin vom Liberalismus enthüllt sich als Ideologie. In der Ukraine, wo es einen Bürgerstand im

---

[30] *Ibid.*, S. 24f.

[31] Ch. Coler, "Theodor Storm und das Christentum," in *Berliner Hefte für geistiges Leben*, 4, S. 369 (aus Theodor Storm: "Im Schloss").

[32] Storm, *Werke* II, S. 16 (aus der Novelle *Carsten Curator* aus dem Jahre 1877).

deutschen Sinne nie gab, ist die Weltsicht der Intellektuellen zur Zeit Kotsiubyns'kyis geprägt von den sozialen Forderungen für die Bauern und exploitierten Massen der Industriearbeiter. Da in beiden Fällen eine Möglichkeit religiöser Weltauslegung nach der Aufklärung und dem späteren rationalistisch-liberalen Positivismus nicht als angemessene Lösung gesehen wurde — es sei denn als Flucht in den Mystizismus, wofür Richard Wagner für den deutschen Kulturbereich das beste Beispiel ist — reagiert das Individuum mit Angst auf die Auflösung der überlieferten Lebensformen. In der Literaturwissenschaft beginnt man in wachsendem Masse zuzugestehen, dass das Geistige sich nicht aus sich selbst entwickelt, sondern in genetischem Zusammenhang mit den materiellen und soziologischen Bedingungen des Lebens steht. Deshalb ist das Unheimliche und Irrationale in den Werken von Kotsiubyns'kyi und Storm als Ausdruck für die von ihnen erfahrene Widersprüchlichkeit des Daseins und ihrer persönlichen Weltsicht anzusehen.

Elgin Public Schools, Elgin, Ill.

RILKE IN QUEST OF UKRAINE

Volodymyr Karpynych

The topic "Rilke in Quest of Ukraine" offers an opportunity not only to bring into sharper focus the scope, magnitude, and significance of Rilke's achievement, but also to serve as a forum for questioning some of the existing notions about his works. To this light of critical scrutiny I propose to subject Rilke's once highly popular work of short tales entitled *Geschichten vom lieben Gott,* which were written in the fall of 1899, some three and a half months after his first Russian journey. Of the thirteen stories in the work, only three, interestingly enough, have Slavic motifs, the remaining stories reflect either Germany or Italy as their setting and background. The significance of this imbalance in favor of non-Slavic stories reveals in itself much about Rilke's intent in this work. Viewed through the perspective of time the work, *Stories of God,* served primarily as a medium and a vehicle for the expression of his personal concept of God; all other claims must be considered as secondary. Summarily, the tales represent Rilke's earnest desire and a need to bring man into an intimate and direct daily contact with God, as he himself once explained.[1] They stand as clear and indelible traces of young Rilke's psychological and philosophical maturation process, spurred on by his sudden awareness of the precariousness of man's existence.

A closer examination of the Slavic tales shows that only one, "How Treason Came to Russia," reflects a purely Russian milieu and origin, whereas the other two, "How Old Timofei Died Singing," and "Song of Justice," contain Ukrainian themes and settings and/or derive from Ukrainian sources — a truth too seldom recognized, though not totally ignored, as evidenced by Eva C. Wunderlich's study of these tales.[2] It is the purpose of this paper to draw long-overdue attention to this misconception and to make evident through thematic and substantive material from these Slavic tales their true ethnic identity, and to show that Rilke's interest was not only in Russia but also in Ukraine. Without the correct national

---

[1] See Rainer Maria Rilke, *Briefe aus den Jahren 1906-1907* (Leipzig, Insel Verlag, 1930), p. 36.

[2] See Eva C. Wunderlich, "Slavonic Traces in Rilke's *Geschichten vom lieben Gott,*" in *The Germanic Review* 22, December 1947, p. 294.

identity of the three Slavic tales, the scope and the international significance of Rilke's work could be diminished, since in German literature the above two stories stand as a unique monument to Ukraine, her land and her people.

Rilke's choice of the Slavic motif for some of his stories is closely related to and was influenced by his generally heightened state of interest in the Slavic world, which developed under Lou Andreas-Salome's guidance, the emotional after-effect of his recently experienced trip to Moscow and St. Petersburg, and especially his feverish study of Slavic history in preparation for the anticipated second trip which was, primarily, to be to Ukraine. In a letter to his mother, December 5, 1899, he states that he reads "every day two to three hours Turgenev in Russian, and three to four hours about Russia in French."[3] Rilke's admission that his source about Russia was neither German nor Russian, but French, suggests strongly that he used Alfred Rambaud's *La Russie Epique* (1876), a scholarly work on Russian and Ukrainian history and culture. Even if Rilke had other works in French at his disposal, the relevant evidence isolates Rambaud as his primary source for his Slavic tales. Furthermore, his reading about "Russia" in French so soon before his second trip suggests that he was seeking information about Ukraine, the focal point of his planned visit. In short, the cummulative effect of the above-mentioned factors produced the genesis of the Slavic tales.

Examining the stories in the order of their appearance in the collection, we find that the first of these with a Slavic motif, "How Treason Came to Russia," is exclusively Russian in theme and substance. Since the tale does not contain Ukrainian elements, it is of no particular contextual interest to this analysis, except to note that this very anecdote about Ivan the Terrible existed in Russian sources as well as in Alfred Ramboud's *La Russie Epique.* Rilke's version is identical to Rambaud's, varying only in the exclusion of the content of the riddles and Rilke's own imaginative ornamentation.

The subsequent story, "How Old Timofei Died Singing," takes place on Ukrainian soil and contains distinctly Ukrainian material with references to her historical and cultural past. The tale deals with the tradition and the recitation of *bylinas,* i.e., ballads, the historical roots of which go back to the Kievan-Rus' time. These orally transmitted literary products celebrate the glories and the struggles on the Slavic territory and its heroic figures. Among those idolized, few are so colorful as the legendary Diuk Stepanovich, mentioned also by Rilke. The youthful adventures of Diuk Stepanovich and his winning of fame and fortune at the court of Prince Volodymyr the Great in Kiev have won the hearts of generations of oral

---

[3] See Sophie Brutzer, *Rilkes Russische Reisen* (Königsberg, Albertus Universität, 1934), p. 41.

recorders and their audiences. The geographic orientation of Rilke's story, "How Old Timofei Died Singing," has also Kiev as the cultural center to which Timofei's son, Yegor, briefly escapes with his bride, before assuming his father's inheritance. Rilke's glorification of Kiev as the "... holy city, beside which the graves of the greatest martyrs of the Holy Orthodox Church are gathered," and to which a steady stream of pilgrims pours "from all parts of the vast empire...," is certainly no poetic exaggeration, but an obvious reference to the veneration of the Pechersky Monastery with its catacombs. Historically, aside from being a religious mecca, Kiev stood out as one of the wealthiest and busiest cities of medieval Europe, not to be rivaled even by Paris or London of the time.[4] Though the tale of Timofei and his son, Yegor, has no specific orientation in time, Rilke's reference to the Cossacks as members of Yegor's listening audience places the action sometime between the early fourteenth and late eighteenth centuries, when the Cossacks existed, and before they and their Zaporozhian Sich were destroyed in 1775, by Catherine II of Russia.

In general, the tale, "How Old Timofei Died Singing," seems to be more a playful exercise in Slavic milieu and names, several of which are Russian in form and origin, than a serious attempt at recreating a culturally authentic episode. Thus, in essence, the tale is thoroughly Rilkean in character, executed on Ukrainian territory with references to her historical and cultural heritage. While Rilke can be credited with the ideas expressed in the story, the material for its fictional content, however, seems to stem directly from Rambaud's already mentioned work, where much of the material is found, including a thorough discussion of the ballad tradition.

In the last of the three stories which deal with Slavic motifs, Rilke penetrates much deeper into the historical and cultural aspects of the Ukrainian nation. In his expository comment on the "Song of Justice," the narrator, complying with Ewald's, his listener's, request to make his new story like the preceding one, about "those Russian singers," experiences difficulty explaining to Ewald how "they" (presumably Russians), "were fighting for their freedom in southern Russia... the so-called Ukraine." Ewald, confused and disturbed by the inconsistency in the picture of Russia, objects and would rather forego hearing the story than have his image of Russia as one big happy family spoiled by the suggestion of internal strife. Reasuring his listener that this fight was against their Polish masters, the narrator proceeds to describe the oppressed people, their hardships, the famous *kobzar* (minstrel) Ostap and his "Song of Justice."

The whole truth of the matter is, however, that historically Ukraine has been constantly involved in bitter struggles of self-preservation not only with Poland, Turkey, and the Tatars, but with Russia as well. For

---

[4] See Serge A. Zenkovsky, *Medieval Russia's Epics, Chronicles, and Tales* (New York, E. P. Dutton and Co., Inc., 1963), p. 5.

Rilke's deviations from certain truths in this and the preceding tale, he has already been taken to task by Butler and Wunderlich, among others, as lacking ethnological—historical orientation. However, aside from the expository statements, Rilke adheres rather closely to historical fact and presents a vivid account of the spiritual suffering and endurance of an enslaved people. His highly picturesque passages in the "Song of Justice," describing the weariness of the oppressed people of Kiev with its four hundred church domes, and the panorama of the *kurhany* (old burial mounds) that abound on the steppes, which from a distance appear "like a frozen sleeping succession of waves," are some of the most beautiful lines of poetic tribute by a German to Ukraine and her people.

His "Song of Justice," in addition to commemorating a difficult moment in the history of the Ukrainian nation, conveys Rilke's profound esteem for the capacity of endurance of the Slavic people. Addressing himself to this point much later in life, he speaks of an insight which he says he gained by reading Dostoyevsky that had been later confirmed by his visits. "The Russian," explained Rilke, "has shown me example after example of how an enslavement and oppression that permanently overwhelms all powers of resistance need not necessarily lead to the degeneration of the soul. There is, at least, for the Slavic soul, a degree of submission which deserves the epithet perfect, because even under the most massive and oppressive pressures it creates for the soul something like a secret space, a fourth dimension of its existence in which, however grievous conditions become, it finds a new, endless, and genuinely independent freedom."[5] In short, what moved him so deeply was the people's resignation to their fate, i.e., to some higher power, to God and not, as Lou Andreas-Salomé notes, as a God "who lifts up man's burden, but rather as a protecting nearness which does not permit final destruction."[6]

It was, indeed, this singular quality of the soul, i.e., the spiritual predisposition to accept unquestionably God's will, that made the survival of the Ukrainian people possible as a historical fact and as presented in Rilke's tale, "Song of Justice." Rilke is not outside the framework of historical accuracy in describing the oppressive measures which the folk had to endure. The tyranny of the masters "who even held the keys of the churches and would only let the true believers have them for money, had made the young people about Kiev and all the way up the Dnieper weary and thoughtful." The statement about the abuse of the Orthodox believers is not an original one by Rilke, but a historical fact which numerous writers

---

[5] Rainer Maria Rilke, *Briefe aus den Jahren 1914-1921* (Leipzig, Insel Verlag, 1938), p. 354.

[6] Lou Andreas-Salome: *Lebensüberblick* (Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1968), p. 150.

have noted.[7] An almost verbatim passage is found in Gogol's novel, *Taras Bul'ba,* and a detailed description of this abuse is given also by Rambaud.

According to the evidence available, Rilke seems to have consulted both Rambaud and Gogol as sources for his "Song of Justice." Rambaud, along with the detailed discussion of the practices of the church key holders, mentions Gogol's novel *Taras Bul'ba* and some of the heroes from it. Among the names of the Cossack *hetmans* given by Rambaud are Bul'ba, Nalyvaiko and Ostrianytsia, who appear also in Rilke's story, "Song of Justice." However, while Nalyvaiko and Ostrianytsia are historical Ukrainian personages, Kukubenko, Kirdiaha, Holokopytenko, along with Bul'ba, are not. These fictitious characters are, of course, Gogol's creations which Rilke borrowed for his own work. According to Brutzer, Rilke was fascinated with Gogol's works and considered them "as a mirror of Ukrainian nationality." [8]

The heroic and spirited atmosphere which permeates the pages of Gogol's masterpiece, *Taras Bul'ba,* stands in strong contrast to the somber mood of the oppressed populace of Rilke's story. Ironically, the only source of solace to these people is Ostap, a blind old *kobzar,* a singer, "who wanders through the villages with a twelve-stringed *bandura* and sings of the great fame, the braveness, and loyalty of the Cossacks." Yet, during these times of crisis, Ostap's visit to the village was not to celebrate the glorious deeds of the heroic Cossacks. His mission on this occasion was to stir the heavy hearts of the villagers with his sorrowful "Song of Justice." Three times he sings his "Song of Justice," and each time it was a different song. If at first it was a lament, upon repetition it seemed a reproach, and finally... the *kobzar* with high-thrown head shouted it like a chain of curt commands..."[9] This three-time repetition of the song assumes a special significance, if it is interpreted against the closing lines of the story, where it is implied that the *kobzar* is God in disguise. This Ostap-God figure introduces an entirely new sphere of action into the general structure of the tale.

On the level of mortal man, the complex figure of Ostap not only embodies and carries with it from one community to another the essence of ethnic and cultural traditions, but in addition, he stirs the "sleeping anger,"[10] as Rambaud put it, of the Ukrainian people. Not only is he a representative member of the oppressed group, living their life, sharing their fate, but he also reflects their common needs and aspirations. In his

[7] This same theme is found also in Taras Shevchenko's poem, "The Night of Taras," translated by Clarence Manning, see *Taras Shevchenko* (Jersey City, 1944), p. 85.

[8] Brutzer, p. 44.

[9] Rainer Maria Rilke, *Geschichten vom lieben Gott* (Wiesbaden, Insel Verlag, 1955), p. 84.

[10] Alfred Rambaud, *La Russie Epique* (Paris, 1876), p. 445. Cf. O. Izarskyi, *Ril'ke na Ukraini* (Philadelphia, Kyiw, 1952), pp. 28-30, and Mykola Bazhan, "Kriz' tuman mifiv," *Vitchyzna* (1969), Nr. 9, pp. 128-130.

mission as *kobzar,* he is not only their source of comfort, but also their spiritual fount of courage and hope for a brighter future. In this role, he assumes a symbolic meaning of that power which makes life itself during difficult times both bearable and possible. On this higher plane Ostap is the guiding light, the way to freedom, peace, and happiness. He is the voice of justice itself. Whereas Ostap's first two repetitions of the "Song of Justice" gave voice to the suppressed emotions of the people, in the final version it is the *kobzar* (Ostap-God) himself who summons and instructs the people to take action by the "chain of commands." The fight is no ordinary struggle for material gain. This fight is for life, liberty, and justice. God Himself is behind such an undertaking.

The underlying theme of Ukraine's struggles for freedom against Poland places Rilke's story, "Song of Justice," in the mid-seventeenth century, a time, according to historical accounts, of fierce battles between the Zaporoshian Cossacks and Poland, to which Rilke also alluded. Not only is the basic theme historically true, but so also is *kobzar* Ostap whom Rilke, for his own purposes, brings to life some two centuries earlier. Ostap *Veresai* (1803-1890) is esteemed by the Ukrainians as one of their foremost and beloved *kobzars.* In spite of his personal tragedy, the loss of eyesight in infancy, he achieved great fame for his artful singing, playing on the *bandura,* and his highly emotional delivery of the *dumy* (Ukrainian recitative songs).

One of the most popular selections from Ostap's repertoire is the *duma* "Pravda," whose theme, though slightly modified, reappears also in Rilke's *Stories of God* as the "Song of Justice" in the tale by the same name. In Rilke's work the "Song of Justice" plays a central role and provides the emotional atmosphere for the entire plot. However, the exact original source on which Ostap's version is built is difficult to trace because of content modifications of the actual text. Substantively, the existing version reflects religious and secular sources, i.e., those related to deteriorating social and familial morality. This theme of the degeneration of the times is found also in an old Ukrainian psalm, "Pravda i Nepravda," which has strong eschatological overtones. Examination of religious sources indicates that the prevailing moral deterioration heralds Satan's ascension, which in turn signifies the imminence of the Last Judgement. On the day of the Last Judgement *pravda* (justice) or Christ-God (who upon crucifixion abandoned the earth) returns from Heaven, conquers *nepravda* (untruth, injustice,) or Satan, and restores *pravda* to the people.[11] (The word *pravda* means simply "truth," but in the above context it may be understood as goodness, justice, righteousness, or Christ-God). Traces of this original religious theme, in

[11] See Mychailo Hrushevs'kyi, *Istoria ukrains'koi literatury* (New York, Knyhospilka, 1960), p. 605f.

spite of certain secularizations, survived and still dominate the Ostap Veresai text. [12]

The version which appears in Rilke's work, as indicated above, though modified, shortened, and renamed, also bears strong resemblance to the Ukrainian text. Rilke's material could not have come directly from Ostap Veresai, since it is a certainty that he never saw nor heard him personally. Thus, evidence leads us to conclude that in spite of the numerous Ukrainian text sources of this *duma* which were available to Rilke, he preferred, simply for linguistic expedience, a French source, Alfred Rambaud's *La Russie Epique.* In it he found not only a scholarly discussion of the Ukrainian fight for freedom from Poland, but also a translation of the *duma* "Pravda," and a moving portrayal of the talented Ostap Veresai, whom Rambaud personally met in 1874 in Kiev. [13]

A direct comparison of the three versions of this same work in Ukrainian, French translation, and Rilke's German text reveals some interesting similarities; more importantly, however, it also reveals differences, some of which are not so readily apparent. The most striking of these is the brevity of Rilke's version and the absence of the repetition of certain key words or phrases so characteristic of the Veresai *duma.* Rambaud's text, in this respect, is much closer to the Ukrainian source, because it shares many of the same textual peculiarities. His version, nevertheless, is a rather loose translation of the *duma* "Pravda," containing paraphrasings and actually deletes passages.

A closer scrutiny of the Rilke text reveals that in form and content it agrees more closely with the French than with the Ukrainian text. Rendering Rilke's song into stanzas from its prose form, we find this correspondence evident in the third line of the first stanza, which expresses the same idea almost verbatim, i.e.: "justice is now subjugated to the laws of injustice," a statement which has no verbal equivalent in the Ukrainian version. Rilke's second stanza expresses the same idea contained in the fourth and fifth lines of the French text: while justice is in bondage, injustice is having a grand time among the *pans* (masters). Actually, the same idea is inherent in all three texts; there is, however, a closer verbal correspondence between the French and the Ukrainian text.

Rilke's opening line of the third stanza agrees neither with the expressed sense of the Rambaud nor with that of the Veresai text.

---

[12] According to Zhemshuzhnikov, the *duma* "Pravda" was part of Veresai's repertoire as early as 1850. In 1874 a text of the Veresai version was published by Roussof-Lysenko. There is, however, no proof that this text is one and the same that was recorded earlier by the artist Zhemchuzhnikov. The text of the *duma* "Pravda" used in this work was taken from Roussof-Lysenko and is referred to as the Veresai version.

[13] Rambaud, p. 437; gives a vivid and a moving portrayal of *kobzar* Ostap Veresai. ("Une seule lamp... eclairait plein le visage du Kobzar, dont la voix retentissait dans la nuit aussi nette qu' un de rossignol...")

According to the Ukrainian tradition of hospitality, the area near the threshold of a housedoor is an inferior place and no honored or dear guest would be permitted to stand or be seated near it.[14] The Veresai and the Rambaud texts state alike that injustice has now assumed the place of justice at the head of the table, while justice, like a stranger, stands at the door. The picture created by Rilke: "justice lies on the threshold, imploring...," is very much at variance with the sense of the original, since such an interpretation and personification of *pravda* weakens its ultimate meaning of Christ-God, as noted above.

The pitfall may have been actually prepared by Rambaud's translation, which does not quite clearly convey the religious overtones still discernible in the Ukrainian text. It is probable that Rambaud himself did not perceive the religious significance of the theme of the Ukrainian work, because the word "heaven" is deleted from his version. Similar other changes, however minor, diluted the strength of the original religious theme, producing consequently a more secular version in French.

Rilke's song adheres textually rather closely to his French model up to the opening line of his fourth stanza. Here, however, he skips some eight thematically important lines of his reference, where the idea is expressed that justice can be received only from one's father or mother, or that justice is like one's father, or one's mother. According to Mykhailo Hrushevs'kyi, the original religious literature equated *pravda* to mother, i.e., "mother faith" or "mother religion." The extension of this symbolism to include both parents, as the Veresai and other Ukrainian versions do, was a later awkward amelioration made to comply with patriarchal morality.[15] Some lingering traces of the original symbolism in the Veresai text still equate *pravda,* mother, and justice. A few lines further on, this symbol reappears, but now augmented as "eagle-mother" (protectress-justice), whose absence from the face of the earth is lamented by the orphaned people. Consequently, a connection is established and an equation is made between mother-eagle-justice in the Veresai text. Rilke's song, however, because of the omitted lines, fails to express this symbolic relationship, either literally or implicitly and for this reason the use of "eagle's wing" in the fourth stanza presents an interpretative difficulty, as has been indicated by Wunderlich.[16] Without familiarity with the Ukrainian versions which

---

[14] Ievhen Onatsky, *Mala ukrains'ka entsyklopedia* (Buenos Aires, 1963), p. 1440. The importance of the threshold is not unique with Ukrainians. In Germany, for example, an axe or a padlock was placed on the threshold of the main housedoor to prevent the spirit of the newly deceased from ever returning into the house. In America, the groom carries his bride over the threshold to prevent her from touching it and sustain any harm from the spirits which dwell under it.

[15] Hrushevs'kyi, p. 605f.

[16] Wunderlich does not, however, indicate the weakness of Rambaud's literal translation of this *duma,* nor the source and reason for the problem in both Rambaud's and Rilke's texts.

express the yearning of the orphaned people to take "wing," (in this case "eagle's wing,") to Heaven, where justice is to be found — it is impossible to make any symbolic connection with the preceding lines either in Rilke or in Rambaud. Rilke could have gotten this phrase either directly from the translated version or, perhaps, even from the section of Rambaud's general commentary on the *duma,* where he says: "Ils attendaient que la justice, avec un grand bruit d'ouragan, vînt étendre sur la monde ses larges ailes d'aigle." In the closing lines of his "Song of Justice" Rilke expresses the hope that there "may yet come a man who wants to be just." Even though this basic idea is inherent in the Rambaud and Veresai texts, theirs, however, end differently and on a more religious note.[17]

To be sure, the differences between Rilke's and Rambaud's texts are numerous and significant, yet it is the similarities which establish an unquestionable bond between them and reveal their common origin and their more distant ancestry. Rilke's deviations from his source require no accountability, since poetic license needs no such justification. The discrepancies relating to the ethnic and cultural peculiarities of the Ukrainian original, briefly examined in this paper, are, at least in part, attributable to Rilke's source which, even though it closely parallels the Ukrainian text, contains certain shortcomings. However, these aspects of difference and variation, even though quite interesting, in the final analysis are not the most important revelations here. What is truly noteworthy about Rilke's "Song of Justice," is that, owing to his great talent,[18] the *duma* "Pravda" successfully crossed cultural and linguistic boundaries without suffering either loss of identity or loss of the original theme. Rilke's adaptation of this theme and its incorporation with a fragment of Ukrainian history into his "Song of Justice" is a remarkable feat, one which will stand as a poetic monument to Ukraine as long as his works are read. Rilke's "Song of Justice" is not only a unique tribute to the Ukrainian

---

[17] The closing lines of the *duma* which refer to God's daily reward and to the triumph of justice, according to Hrushevs'kyi, weaken the original eschatological idea, since the judgement of injustice and the reward of the righteous are to take place at the time of the Last Judgement. Presently, however, and until that day the unjust reign and the righteous suffer.

[18] Perhaps this, more than anything else, explains, at least partially, the popularity of Rilke's works among the Ukrainian people. Much of his work, both prose and poetry, has been translated into Ukrainian by various Ukrainian poets, among them Oswald Burghardt, Bohdan Kravciw, Oleksa Izars'kyi, Sviatoslav Hordyns'kyi, Mykhailo Orest, Dmytro Nalyvaiko, Leonid Horlach, and Leonid Cherevatenko. For recent Soviet Ukrainian translations of Rilke's poetry see: *Poezia 72* (Kiev, 1972), Nr. 2, pp. 86-91; for an analysis of these translations see: Viktor Koptilov's article Zarubizhna poezia v ukrains'kykh perekladakh in *Rik '72* (Kiev, 1973), pp. 185-86. Ukrainian translations of Rilke's prose works referred to in this article have been published in the journals *Kyiw* (Philadelphia, 1953), Nr. 5, pp. 223-31, and *Vitchyzna* (Kiev, 1969), Nr. 9, pp. 130-37.

people, but a commendable work in itself which has found much praise and admiration from novice and expert alike. As acclaimed by Brutzer: "The description of the Ukrainian inhabitants of the steppes, from the "Song of Justice," and the entire "Song of Justice" itself, are the most beautiful poetic fruits of Rilke's penetration into Russian history." In a few pages Rilke succeeded in creating a work which encompasses, illuminates, and epitomizes the centuries of historical tragedy of the Ukrainian people.

Wilkes College

КОЦЮБИНСЬКИЙ І ШНІЦЛЕР ДВІ ПОСТАТІ ІМПРЕСІОНІЗМУ

Елеонора К. Адамс

У 70-х роках минулого століття появилася в Парижі картина, французького мистця Клода Моне під назвою ,,Імпресія. Схід сонця''. Ця картина дала назву новому напрямові або стилеві в мистецтві й літературі кінця 19-го і початку 20-го століття. Напрям цей до сьогодні знайомий нам під словом ,,Імпресіонізм'' (від лат. impressio- тобто враження).

Основоположниками цієї нової школи в мистецтві були, крім Клода Моне, Едуард Мане, Камео Пісаро, П'єр Ренуар, Едґар Деґа та інші талановиті французькі мистці. Вони, зриваючи з засадами академічної традиції, хотіли вивести живопис на вулицю, поєднатись і заглибитися в життя, тому вивчали природу на відкритому місці і прагнули відтворити всі реальні прояви природи, але для того шукали нових засобів. І вони збагатили живопис новими засобами в передачі світла та в кольориті картин. Про спосіб їхнього малярства Л. Толстой писав так:

> ,,Дивишся як людина нібито без усякого розбору маже фарбами, які потрапляють їй під руку, і ніякого нібито зв'язку ці мазки між собою не мають. Але вийдеш на деяку відстань, подивишся і загалом виходить цілісне враження.''[1]

Отож мистці-імпресіоністи зображували природу на своїх малюнках окремими дрібними мазками та рисками (штрихами), взятими з природи і не розважаючи над ними, не досліджували й не аналізували їх, а тільки передавали їх так, як вони в моменті діяли на око. Та не диво, що сума цих ніби випадкових мазків творить цілісне враження, бо ті мазки можна порівняти до молекульних складників усього в природі. Таким способом імпресіоністична метода відтворює внутрішній склад природи, а не тільки змальовує її зовнішність та поверхність.

Цей імпресіоністичний стиль малярства скоро захопив діячів інших видів мистецтва й поширився на ділянки скульптури (Роден), музики (Дебюссі, Равель) та літератури (брати Ґонкури, Альтенберг, Шніцлер). Імпресіонізм у літературі, який існував приблизно від року 1890 до 1910 і був не виключно французьким, а всеевропейським явищем, базувався якраз на принципах мистецького майстерства.

---

[1] **В. М. Лесин; О. С. Пулинець. Словник літературознавчих термінів, Видавництво ,,Радянська школа'', Київ, 1971, ст. 165.**

Лаконізмом прози, добірними прикметниками, синестезією та іншими творчими засобами він змальовував багатство відтінків дійсности, прикладаючи особливу увагу до кольорів, звуків, яскравих деталей тощо. Він старався схопити миттєві враження, прагнув змалювати психологію персонажів, передати найтонші зміни в настроях, відтінки суб'єктивних відчувань та скороминучих вражень. А досягав він цього вдосконаленою мовою, новими творчими засобами — як, наприклад, т. з. ,,внутрішнім монологом'' та ,,потоком свідомости'' — а також своєрідним імпресіоністичним світоглядом, фундаментом якого був позитивістичний емпіризм.[2] Стиль цього світогляду применшує значення логічної аналізи і теоретичних узагальнень, зате визнає лише *чуттєвий досвід* — як єдине джерело та критерій пізнання.

Беручи під увагу вище подане коротке визначення ,,імпресіонізму'', зупинимося тепер на двох представниках літературної творчости цієї доби, а саме, на українському письменникові Михайлові Коцюбинському та австрійському Артурові Шніцлерові. Порівняння цих двох авторів виправдує факт, що сам Коцюбинський згадує Шніцлера у своїй автобіографії (1902 р.) як одного з европейських письменників, які мали вплив на вироблення його літературного смаку.[3] В чому ж саме полягає спільність цих двох письменників, віддалених мовою, етичною спадщиною та географічним простором? Їх в'яже спільний ,,дух часу'' тодішньої доби, спільний імпресіоністичний світогляд та творча манера; їх в'яже бачення та зображення дійсности й людини в тій дійсності,[4] не зважаючи на те, що вони в той же час різнилися один від одного наскрізь індивідуальною духовістю, своєрідною кожному народові, й культурними традиціями, з яких вони вийшли.[5] І Коцюбинський і Шніцлер дивилися на людину з перспективи своїх народів і своїх середовищ, описуючи проблеми, яких вони були безпосередніми свідками. Але якраз тому, що писали вони з точки зору суворої правди, не ідеалізуючи і не прикрашуючи дійсности, їхні твори (хоч і мають у собі національно-культурні елементи) зрозумілі й цікаві не тільки своїм, а й іншим народам.

Олександра Черненко у своїй студії про Коцюбинського дуже влучно пише: ,,Питання подібности творчости Коцюбинського і творчости інших імпресіоністів треба шукати не в тематичному пляні, а в загальній однозгідній настанові. Коцюбинський, як і всі імпресіоністи, ніколи не зображує ніяких типових характерів, а завжди неповторну індивідуальність людини, байдуже, до якої професії чи стану вона належала б; байдуже, чи ця людина була бідна чи багата, селянином, адвокатом чи священиком, сільською

---

[2] Олександра Черненко. Михайло Коцюбинський — імпресіоніст; образ людини в творчості письменника. Сучасність, 1977, ст. 24.

[3] Сергій Єфремов. Михайло Коцюбинський ; літературні характеристики українських письменників. Київ, ст. 78.

[4] Черненко, ст. 39.

[5] Там же.

вчителькою, монахинею, і т.д. Під кожною професією, під кожним заняттям, яке об'єднувало цих людей однаковою активністю, Коцюбинський шукав захованої людини як неповторної індивідуальної одиниці''.[6]

От якраз тому Коцюбинський не ідеалізував і не засуджував героїв у своїх творах, а змальовував їх як безсторонній спостерігач, він подарував нам портрети живих людей з усіми сильними й слабими, гарними й негарними рисами їхніх характерів. Згадаймо тут героїню твору ,,Лялечка''. Образ Раїси ніяк не згоджується з образом ,,типової'' сільської вчительки чи ,,типової'' старої діви. Типовим було б те, що Раїса любила свою вчительську працю. Вона мала повний намір віддано служити народові. Вона вважала, що треба служити великій справі, та все таки в її індивідуальному житті не все виявлялося достатнім, бо її натура не годна була задовольнитись виключно інтелектуальним, самітним життям, а вимагала хоч трохи щастя для себе.

> ,,Життя таке одноманітне, таке безбарвне, текло вузьким коритом і нічого не давало для особистого щастя;... Так, вона любила свою школу, свою роботу... як любить мужик оранку, жнива або тверду лаву, на якій спочиває його натомлене струджене тіло. Однак для серця цього було мало.''[7]

Оцим же Раїса й виходила поза межі образу ,,ідеальної'' ,,типової'' сільської учительки. Описуючи внутрішній світ Раїси, її зростальну любов до отця Василія, Коцюбинський малює образ однієї індивідуальної, неповторної жінки з властивим психологічним наставленням до життя.

В тій самій новелі дає нам Коцюбинський портрет священика, не як типового чи ідеального представника цієї професії. Він дає нам інтимний образ людини з добрими й поганими рисами вдачі. Отець Василій на початку оповідання виявляє в присутності Раїси добродушне обличчя, з якого віяли спокійність, шляхетність, прихильність, уважливість та клопотання; а коли він усвідомив, що він полонив Раїсу своєю особою, що вона внутрішньо належить йому — стала для нього нецікавою, і своїм захопленням та піклуванням, навіть самою своєю присутністю вона дратувала його і викликала деспотизм його вдачі. Він ставав неуважливий, шорсткий і докучливий.

Незабутні, неповторні індивідуальні портрети знаходимо в багатьох творах Коцюбинського. Його нахил до ляконічної, психологічної, насиченої розповіді показав також його прекрасну обізнанність з життям людей села і міста та його вміння відтворити душевні переживання цих людей.

Досить згадати Меланку чи Андрія Волика в повісті ,,Fata Morgana'', чи про трагедію батька-письменника в оповіданні ,,Цвіт

---

[6] Там же, ст. 80.

[7] Михайло Коцюбинський. Вибрані твори в трьох томах за ред. П. Г. Тичини т. І. ДВХЛ, К. 1955-56, ст. 312.

яблуні'', чи про служницю Варвару або пана Валер'яна Чубинського в оповіданні ,,Сміх''.

Коцюбинський змалював з великою прихильністю образ Меланки і передав нам її думки, прагнення й ілюзії. Ця працьовита, чесна, охайна й оптимістично настроєна українська селянка любить землю понад усе. В неї інстинкт — прив'язання до землі, як у ластівки до будування гнізда. ,,Меланчине серце топилось, як віск, від чуток про наділ землею''.[8] Контраст цим надіям героїні твору плекає у своїй душі її чоловік Андрій. Надій Меланки на краще, зв'язаних з землею, він не поділяв, а навпаки, він був переконаний, що тільки праця на фабриці може полегшити його становище. Як чутки про наділ землею хвилювали Меланку — так хвилювали Андрія чутки про відбудову згорілої сахарні. Головні риси характеру Андрія — це чесність і одвертість. Він навіть на підпитку не може обіцяти одне, а робити інше. Коли Хома намовляє його віддати дочку в найми, то Андрій відповідає — ,,Нащо робити з писка халяву'', Коцюбинський майже ніколи не робить авторських заяв про настрій своїх персонажів, а відтворює його глибоко продуманими засобами й увагою до деталі. Наприклад: ,,у Меланки очі блищали'', або Хома ,,креше іскри'' з очей, або в нього ,,на самому споді у грудях хробачком корчиться''.

Такі імпресіоністичні риси знаходимо також в оповіданні ,,Сміх''. І в цьому творі Коцюбинський зосереджує увагу на внутрішній дії людини. Конфлікт в основі сюжету оповідання — психологічний. Наймичку в домі адвоката Валер'яна Чубинського вважали всі відданою, спокійною, розсудливою та довіреною, доброю жінкою. Але в хвилину найбільшої потреби її прихильности коли родина стоїть перед загрозою дикого погрому, ця довірена людина виявляється ворогом. Це її вороже наставлення передає Коцюбинський не словами, не заявою, а жахливим вибухом сміху. Ця імпресіоністична метода відтворення людської психіки безмежно ефективна.

Та не лише в цих кількох згаданих творах, а в кожному творі Коцюбинського ми знайдемо багатогранне зображення психології людини як одиниці. Людина привертала увагу Коцюбинського своїм комплексом переживань, уподобань і поглядів.

Цим самим цікавився і сам прагнув передати в своїх творах Артур Шніцлер. Як Коцюбинський, описував життя і персонажів здебільша на тлі власних переживань, так само робив і Шніцлер з тією різницею, що Коцюбинський знайомить читача з різними соціо-економічними станами переважно українського життя, Шніцлер змальовує австрійський, здебільша віденський світ. Саме ім'я Артура Шніцлера в багатьох викликає образ старого Відня перед першою світовою війною, образ веселої столиці, імпозантів-полковників імператорського війська, модних, вбраних жінок вищого суспільства, або навпаки — наївних невинних молодих дівчат з передмістя — свіжих, як дощем окроплений бузковий цвіт. Хоч багато критиків твердять, що Шніцлер описує в своїх творах

[8] Там же, том II, ст. 24 — М. Коцюбинський, ,,Fata Morgana''.

типових людей свого світу, людей, які переважно заслабі боротися з проблемами життя —

> особливо мужчин, перелітаючих від одної до другої любовної інтриги, неспроможних посв'ятитися тривалим взаєминам, вони часто кінчають або смертю в двобою, або самогубством.

Така критика не зовсім справедливо оцінює твори Шніцлера. При всій елегантності та витонченості стилю, Шніцлер, як і Коцюбинський не змальовує ,,типів'', він заглядає під поверхню людини, відкриває писхічні шлюзи і показує, хоч як не посередно, склад внутрішнього світу людини. Він показує, що в серці людини є місце на співжиття і любов, і ненависть, і хоробрість, і сміливість, і боязливість. Людина вабила Шніцлера, як і Коцюбинського, своєю психологією, своїм комплексом переживань, уподобань і поглядів. Шніцлер, як і Коцюбинський, малює незабутні індивідуальні портрети персонажів. Тут обмежимося лише трьома прикладами з творчости Шніцлера.

В новелі ,,Лейтенант Ґустль'' герой не є типовим абстрактним австрійським старшиною. Він — жива людина, що застрягла в конфлікті між конвенцією і персональним переживанням. Одного вечора при виході з концерту трапився випадок, в якому лейтенант Ґустль зазнає образи від незначного пекаря. Конвенція вимагала в такому випадку викликати його на двобій, але пекар, через своє низьке суспільне становище, не був гідний давати сатисфакцію. Тому Ґустль не бачить іншого виходу для себе як самогубство. Він проводить останню ніч свого життя,блукаючи по Відні і передумуючи все своє життя. Над раном він заходить на сніданок до кафе, де він на превелику радість довідується, що пекар уночі помер. Це означає, що Ґустль тепер має право жити без сорому. В цім творі Шніцлер інтимно знайомить читача з Ґустлем,вживаючи імпресіоністичного засобу ,,течії свідомости'' та ,,внутрішнього монологу''. Напів сформовані думки і моментальні образи Ґустля представляють нам його примітивну уяву про любов, про порядок світу, а найголовніше — про гонор. Ця течія глибоко особистих задушевних думок Ґустля записана з таким майстерством, що читач має перед очима живу, неповторну людину, а не типового австрійського офіцера.

Подібного творчого засобу вживає Шніцлер і в своїй новелі ,,Фроляйн Ельза'', в якій передає приватні й інтимні думки та почуття гарної молодої дівчини, яка жертвує своїм тілом, щоб викупити батька з фінансових труднощів.

Можливо найбільше відомий Шніцлерівський герой — це ,,Анатоль'' із циклю драм тієї самої назви. Він живе виключно сучасним моментом, не турбуючись ні минулим, ні майбутнім. Анатоль, можливо, і найкраще репрезентує імпресіоністичну форму екзистенції — тобто те внутрішнє буття людини, невпізнане, ірраціональне в людському ,,Я'', в наслідок чого людина є конкретною, неповторною особистістю. Якби ми робили моральну оцінку, то можна було б сказати, що в особі Анатоля Шніцлер змальовує неґативну екзистенцію (бо той, хто живе виключно сучасним момен-

том, має лише його і більш нічого), але ж Шніцлер, як і Коцюбинський (згідно з засадами імпресіонізму), не судить своїх персонажів і не моралізує їх, а навпаки, описуючи людину, яка живе виключно сучасним моментом, підкоряється засадам імпресіонізму, який творить цілість із миттєвих, схоплених вражень.

Детальне обговорення всіх імпресіоністичних творчих засобів цих двох письменників лежить поза межами цієї праці. Проте, підсумовуючи, можна сказати, що в порівнянні Коцюбинського із Шніцлером мова іде не про впливи, а про спільність імпресіоністичного світогляду — на підставі якого органічно оформлювалася різна тематика і розв'язувалися проблеми в їхніх творах. Їх головна заслуга в тому, що вони зуміли заглянути в глиб людської душі і показали внутрішній світ людини — її складне психічне життя. Вони заглянули під маску, поза обличчя людини і відтворили її їй самій не свідому глибину — її справжню сутність.

Temple University

ПОКАЖЧИК ІМЕН